



ARTE & CRÍTICA

ANO XXI — Nº 69 — MARÇO 2024



ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Critica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão [UFRJ]

Ana Lúcia Beck [UFG]

Annateresa Fabris [USP]

Carlos Terra [UFRJ]

Diana Weschler [UNTREF/Argentina]

Gonzalo Leiva [PUC/Chile]

Jacques Leenhardt [EHESS/França]

Jesus Pedro Lorente [AICA e UNIZAR/Espanha]

Luana Maribele Wedekin [UDESC]

Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]

Percival Tirapelli [UNESP]

Rodrigo Vivas [UFMG]

Sandra Hitner [UNICAMP]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Tadeu Chiarelli [USP]

Viviane Bashiroto [UDESC]

Coordenação

Leila Kiyomura

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Leonor Teshima Shiroma

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

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

Arte & Crítica

ano XXI - nº69 - março 2024

Imagem da capa: *Jardim de Epicuro*,
Tania Fraga (2014)

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

Caros Leitores

Esta é nossa primeira edição de *Arte&Crítica* de 2024. E retomamos com muito fôlego e a alegria de podermos contar com artigos de nossos colaboradores e a parceria de nossos editores.

Na seção Internacional, apresentamos o artigo de Juan Carlos Flores Zúñiga da AICA/Costa Rica. Com o instigante título *La utopía fallida de Camnitzer*, aborda a prática educacional deste artista uruguaio radicado nos EUA.

Ativando nossos laços com a AICA Internacional, temos uma entrevista de Cristiélen Ribeiro Marques, da ABCA/SP, com Malgorzata Kazmierczak, nova Presidente desta Associação à qual somos filiados. Também contamos com o artigo de Ana Lúcia Beck, da ABCA/GO, analisando o Congresso Internacional da AICA, realizado na Polônia em 2023.

A contemporânea e polêmica temática da Inteligência Artificial está presente em dois artigos, *Criptoarte: tessituras poéticas entre arte e tecnologia*, de Lilian França, ABCA/SE, em uma conversa com a artista Tania Fraga. Também ORLANoide surpreende. Trata-se de uma entrevista via Inteligência Artificial sobre ORLAN, de José Minerini, especial para a ABCA.

Walter Miranda, ABCA/SP, em um detalhado e denso texto traz a segunda parte de seu artigo sobre o *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci. Em contraponto, dois textos problematizam a posição da arte na sociedade

contemporânea capitalista, *O amor à arte e outras bobagens contemporâneas* de Alberto Cipiniuk, ABCA/RJ, e *O tempo não diz “eu”*, de Lucas Dilacerda, ABCA/CE.

Como não poderia deixar de ser, temos textos sobre artistas, com olhares sensíveis e acurados sobre suas obras. Denise Mattar, ABCA/SP se debruça sobre os trabalhos de Magliani. E Gil Vieira Costa, ABCA/PA, questiona a temática das estradas na Amazônia em duas pinturas de Augusto Morbach. Trazemos, ainda, a análise de Claudio Rafael Almeida de Souza, ABCA/BA, das esculturas do caboclo e da cabocla da Independência do Brasil na Bahia.

Na seção Livros apresentamos a leitura de Lisbeth Rebolo Gonçalves, ABCA/SP, de *Notas sobre a Exposição e seus Atores*, do historiador e crítico de arte Jean-Marc Poinot, publicado na *Coleção Críticos de Arte do Mundo* da AICA Internacional, da editora Hermann. Alecsandra Matias de Oliveira ABCA/SP aborda o livro *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*, escrito pela pesquisadora, crítica e curadora Mariza Bertoli. A edição celebra os 80 anos de vida e 50 de percurso estético deste artista visual matogrossense. E reverencia também o trabalho e a sensibilidade de Mariza Bertoli, integrante da ABCA e da AICA.

Finalizamos esta edição dando boas vindas aos novos associados, com a apresentação de cada um deles por Viviane Baschiroto, ABCA/SC.

Seguimos juntos na expectativa de um ano produtivo, com realizações e muito afeto para todos os nossos

colaboradores e leitores. *Arte&Crítica* é um espaço aberto a todos os nossos associados, dedicado às reflexões e estudos na área de artes visuais.

Editoras

Leila Kiyomura e Maria Amelia Bulhões

SUMÁRIO

EDITORIAL

4

LEILA KIYOMURA
E MARIA AMELIA BULHÕES

INTERNACIONAL

8

LA UTOPIA FALLIDA
DE CAMNITZER
JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA

ENTREVISTA

24

“PUEDO DECIR CON ORGULLO
QUE SOY LA QUINTA MUJER
EN ESTE PUESTO”
CRISTIÉLEN RIBEIRO MARQUES

ARTIGOS

32

INFRAESTRUTURAS
CONTESTÁVEIS
NOTAS SOBRE O CONGRESSO
2023 DA AICA INTERNATIONAL
ANA LÚCIA BECK

50

CRIPTOARTE: TESSITURAS
POÉTICAS ENTRE
ARTE E TECNOLOGIA

UMA CONVERSA COM A
ARTISTA E PESQUISADORA
TANIA FRAGA
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

72

ORLANOÏDE: ENTREVISTA
VIA INTELIGÊNCIA
ARTIFICIAL SOBRE ORLAN
JOSÉ MINERINI

SUMÁRIO

86

O HOMEM VITRUVIANO:
RELATOS DE UMA
IDEIA COSMOGÔNICA
SEGUNDA PARTE [2-2]
WALTER MIRANDA

134

O AMOR À ARTE E
OUTRAS BOBAGENS
CONTEMPORÂNEAS
ALBERTO CIPINIUK

148

O TEMPO NÃO DIZ “EU”
LUCAS DILACERDA

154

MAGLIANI – UMA
ARTISTA RADICAL
DENISE MATTAR

170

AUGUSTO MORBACH E A
ABERTURA DE ESTRADAS
NA AMAZÔNIA
GIL VIEIRA COSTA

182

O ESTUDO DAS ESCULTURAS
DO CABOCLO E DA CABOCLA
DA INDEPENDÊNCIA
DO BRASIL NA BAHIA
CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

LIVROS

192

NOTAS SOBRE A EXPOSIÇÃO DE
ARTE E SEUS ATORES, UM NOVO
LIVRO LANÇADO PELA AICA
LISBETH REBOLLO GONÇALVES

198

A ARTE E A VIDA
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

DESTAQUE

208

A ABCA APRESENTA
OS NOVOS ASSOCIADOS.
PESQUISADORES QUE
TRAVAM O DESAFIO DE
DIVULGAR A ARTE
VIVIANE BASCHIROTTO



El Mirador, 1996

INTERNACIONAL

LA UTOPIA FALLIDA DE CAMNITZER

JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA
AICA/COSTA RICA

RESUMEN: El conceptualista uruguayo Luis Camnitzer (Alemania, 1937) es un nuevo quijote, no un artista. Su preocupación conceptual y contextual es cambiar estructuras mentales, no convertirse en parte del encadenamiento productivo del mercado del arte, ni ser considerado artista por sus pares. Su obra, lo ha convertido por derecho propio en precursor de una nueva vena en el conceptualismo conocida como “crítica institucional”, que tiene como blanco a la industria cultural y el mercado del arte y que combina con su énfasis en el mensaje político. El artículo examina la obra de Camnitzer en retrospectiva basado en una revisión de sus sesenta años de carrera.

PALABRAS-CLAVE: Luis Camnitzer, utopía, arte contemporáneo, conceptualismo

ABSTRACT: The Uruguayan conceptualist Luis Camnitzer (Germany, b. 1937) is a new Don Quixote, not an artist. His conceptual and contextual concern is to change mental structures, not to become part of the productive chain of the art market, nor to be considered an artist by his peers. His work has made him in his own right a precursor of a new vein in conceptualism known as “institutional criticism,” which targets the cultural industry and the art market and combines it with his emphasis on the political message. . The article examines Camnitzer’s work in retrospect based on a review of his sixty-year career.

KEYWORDS: Luis Camnitzer, utopia, contemporary art, conceptualis

La división entre la razón y la emoción ha caracterizado al arte moderno y el posmoderno. Desde Duchamp, casi un siglo atrás, la experiencia sensible sin importar cuan pura o intensa sea esta ha sido despreciada tanto en la práctica artística como en el objeto artístico. Aunque la obra de arte estimula todos los sentidos, en el mundo ideal de los modernos y posmodernos la obra de arte solo se presenta ante la mente.

Esta posición perpetua la tesis de Platón expuesta en su obra *“La República”* cuando introduce una metáfora epistemológica sobre la línea dividida que sitúa al arte en el ámbito de la ilusión sensible, junto con la sombra.

Lo anterior lo ilustra con elocuencia el crítico Donald Kuspit en su obra *“El Fin del Arte”* (2006) cuando afirma que *“un palo parece torcido metido en un cubo de agua, pero como espectadores sabemos que no es verdad. El arte es como esa agua, es el medio para crear la ilusión a través de la cual la razón puede ver.”*

Cuando separamos la razón de la emoción, la escisión puede fomentar como ocurre en el llamado *“arte conceptual”* cierta originalidad, pero también mucha entropía. Al menospreciar la emoción o sensibilidad y sobre enfatizar la razón, la imaginación y la intuición creativas que fueran objeto estudio y defensa de autores como Baudelaire y Coleridge, es sustituido por la condescendencia con los intereses sociales y políticos cotidianos, normalmente despojados de su resonancia afectiva e implicaciones existenciales, es decir, de su dimensión humana.

Así las cosas, en el arte contemporáneo, particularmente el de referencia conceptual, a la obra concebida por el artista se la utiliza como un mero medio de comunicación de mensajes sobre los hechos coetáneos. Recuerda mucho nuevamente a Platón para quien el *“mito”* era una forma de hacer la verdad comprensible a las masas de mente sencilla o al menos dotarla de una narrativa exagerada que a modo de espectáculo la hipnotizará hasta hacerle creer que la había alcanzado.

En la práctica, los conceptualistas, o contextualistas como prefieren decir hoy en día algunos de sus precursores, se han prestado para que personas sin ningún talento, habilidad o preparación artística se consideren artistas, aunque desprecien la forma y la imaginación creativa en el objeto de arte, limitándose a hacer una declaración de gran inmediatez a una audiencia que debe abordar su producción intelectualmente, con la mente, sin emociones.

APOLOGÍA DEL NO ARTE

El arte, en general, se diferencia de otras expresiones como el conceptualismo en que no busca ser didáctico. Claro que podemos aprender de la obra de arte, pero no se supone que esta literalmente nos instruya. Lo didáctico ha pertenecido naturalmente al ámbito del panfleto, el afiche, la publicidad y la comunicación política.

Cuando un creador, por ejemplo, privilegia el mensaje contingente sobre la belleza, la imaginación, la sensibilidad y la forma no tiene como meta hacer arte, sino lo opuesto,

que para el caso que nos ocupa en esta oportunidad se traduce como soluciones a problemas conceptuales.

Y es justamente lo que el uruguayo Luis Camnitzer, pionero del conceptualismo, ha venido reiterado en sus exhibiciones de los últimos años hasta llegar a su más reciente retrospectiva titulada *“Hospicio de utopías fallidas”*, que permitió examinar cerca de noventa obras reunidas por el curador Octavio Zaya para el Museo Reina Sofía de Madrid.

Camnitzer, actualmente en sus ochenta y siete años, emigró en los sesenta a Nueva York donde fijó su residencia, viviendo de la crítica y la enseñanza, ya que su producción primero como expresionista y luego como



Luis Camnitzer

conceptualista ha sido reconocida tardíamente en el medio cultural internacional, y también, para ser justos, porque nunca le interesó el mercado del arte.

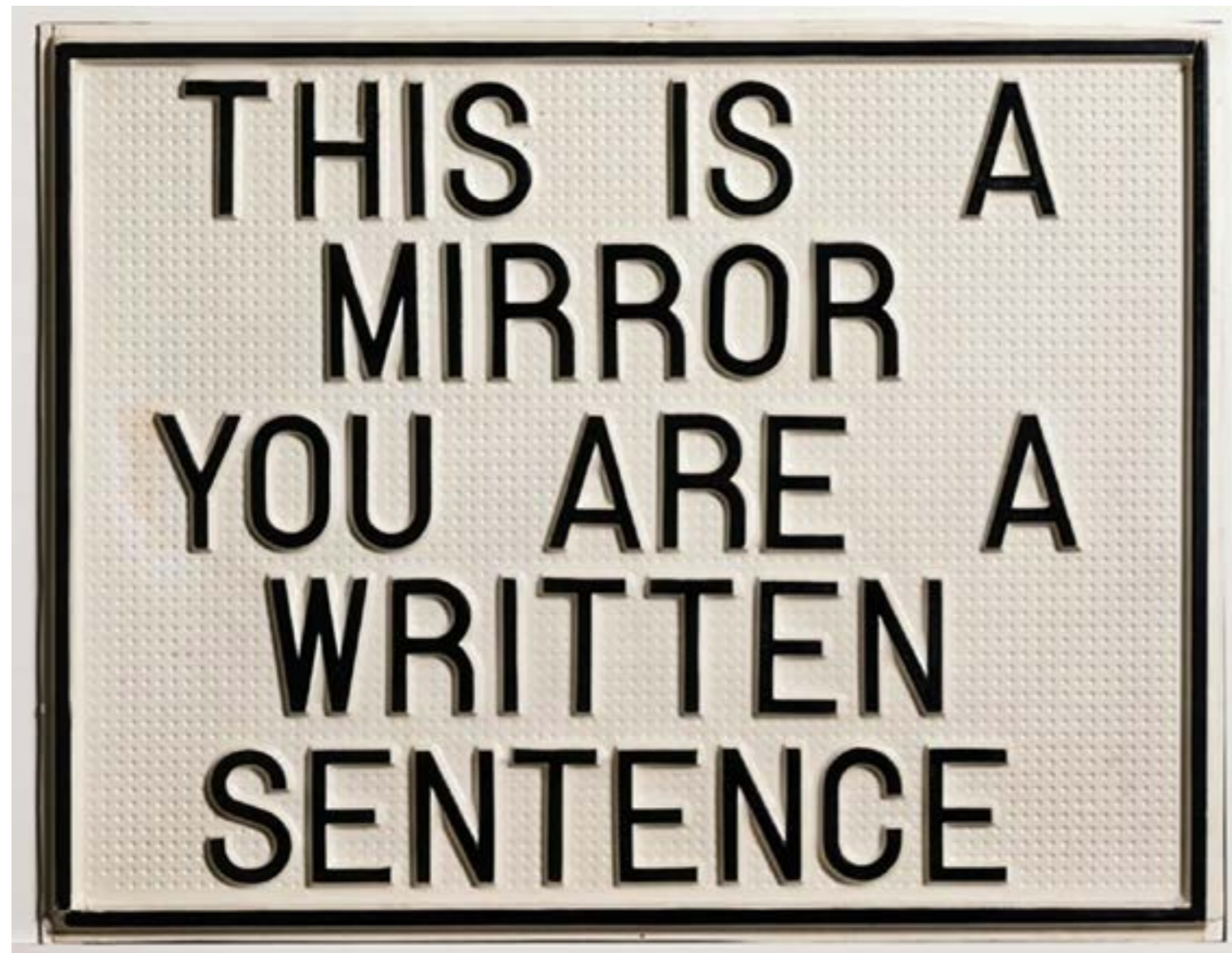
Al examinar retrospectivamente sus propuestas identificamos cinco conceptos claves que resumen su carrera de sesenta años en las artes visuales: la desmitificación del papel del artista en la sociedad de consumo, la capacidad artística del lenguaje, la desmaterialización del objeto artístico, el poder evocador de las imágenes y la implicación activa del espectador.

Estos temas se despliegan a través de tres ejes temáticos, a saber: el primero, conceptualismo partiendo de lo que el autor uruguayo llama la desmaterialización del objeto artístico y la relación que el arte plantea con los procesos de pensamiento sobre la realidad sociopolítica. Esto es ilustrado por obras como *“Etiquetas adhesivas”* (1966) y *“Sobre”* (1967), y luego la serie de *“Autorretratos”* desarrollados entre 1968 y 1972, así como la instalación *“Sala comedor”*

(1969), en la que los objetos que van sobre el suelo y las paredes están representados por descripciones lingüísticas que vuelven borrosas las líneas que separan lo visual de lo textual.

El segundo eje temático de su carrera nos traslada a obras más contingentes en términos de mensaje donde los elementos visuales son más prominentes. Lo político es evidentemente representado por su instalación *“Restos”* (1970) que inicia una vena de trabajo que estará presente durante los ochentas, noventas y el inicio del presente siglo como su serie *“Tortura uruguaya”* (1983-84), *“Los San Patricios”* (1992), *“El Mirador”* (1996), *“Documenta Project”* (2002) o *“Memoria”* (2009), con el objetivo de involucrar al espectador.

El tercer eje y final, atiende la defensa del arte y la educación para que funcionen integradamente. Camnitzer quien labora como educador, o más bien *“subversivo”* considera que el sistema educativo en el ámbito de las artes ha sido un fracaso, al no producir artistas significativos en



This is a mirror, 1966-68.



Masacre de Puerto Montt, 1969, vinilo



Restos, 1970, cajas de cartón, gaza teñida y acetato de polivinilo.

número y calidad. Para él la educación debe entenderse como aprendizaje más que enseñanza, como un proceso que estimule la especulación, el cuestionamiento y el descubrimiento.

Esto es ilustrado en su obra “*Insultos*” (2009), o la serie “*Cuadernos de ejercicios*” (2011-2017) y en instalaciones como “*Lección de historia del arte*”, “*lección No 1*” (2000), “*El aula*” (2005) y “*El museo es una escuela*” (2009-2018).

El “modelo educativo alternativo” que propone Camnitzer es ambivalentemente marxista y romántico, como apropiadamente testimonia en “*Utopías fallidas*” (2010-2018) que alude a la historia “*oscura*” del edificio Sabatini - actual sede del Museo Reina Sofía de Madrid - como hospital y lugar para “*dementes o faltos de juicio*”, donde tuvo lugar su última retrospectiva este 2019.

Específicamente, el autor habla de la utopía en los mismos términos románticos de los marxistas de izquierda latinoamericana, a pesar de que ha pasado la mayor parte de su vida en las metrópolis capitalistas.

CIENCIA Y ARTE

Consistente con el conceptualismo, considera al arte como una caja de resonancia de su agenda como persona y autor. Centrado en la mente más que en las emociones, busca activar en el espectador el llamado a la acción, a la militancia con los mensajes que comunica en cualquier de los tres ejes y temas claves de su muestra, pero no lo hace de manera necesariamente panfletaria sino provocando la reflexión intelectual o pensamiento crítico como prefiere decir él.

La forma en que lo hace es sustituyendo el concepto de la belleza - definida en general como la característica de una cosa que a través de una experiencia sensorial (percepción) procura una sensación de placer o un sentimiento de satisfacción a través de la forma, el aspecto visual, el movimiento y el sonido -, por lo que en ciencia se conoce como “*parsimonia*” es decir el principio que afirma que en igualdad de condiciones la explicación más sencilla suele ser la correcta. Por

ello, sus obras se caracterizan por la economía de medios y la simplicidad.

Resulta, sin embargo, paradójico que a pesar de que la ciencia ha provisto a Camnitzer de un modelo para su producción, la subordine al arte. La razón puede hallarse en que la ciencia requiere lógica y repetibilidad empírica y el arte no, ya que este naturalmente provee mayores posibilidades y resultados.

ABRAZO Y RECHAZO DEL ARTE

En otras palabras, Camnitzer toma lo que conviene a su concepto, proclamando su rechazo por la forma y la belleza artísticas, y construyendo sus instalaciones y objetos con elegancia científica, y amplia libertad creativa con el objetivo terminal de llegar a la mente de sus espectadores, sin apelación a las emociones.

No obstante, en Madrid declaró en abril pasado “prefiero ser un exhibicionista intelectual que emocional”. Por ello agregó, sin ambages, “Mi mayor afán es que la obra suceda en el espectador, que se



Lo había ofrecido sin expectativa, 1987, (de la serie Proyecto Venecia)



Tratado sobre el paisaje, 1996

convierta en autor y no me necesite”. No obstante, se ve a sí mismo como un intermediario o “profesor que logra independizar al alumno.”

El autor uruguayo se siente incómodo entre las definiciones artísticas, el mercado del arte, y por supuesto haciendo arte y lo enfatiza declarando “mientras tenga que hacer arte soy un fracasado”.

Camnitzer es un nuevo quijote, no un artista. Su preocupación conceptual y contextual es cambiar estructuras mentales, no convertirse en parte del encadenamiento productivo del mercado del arte, ni ser considerado artista por sus pares. Su obra, lo ha convertido por derecho propio en precursor de una nueva vena en el conceptualismo conocida como “crítica institucional”, que tiene como blanco a la industria cultural y el mercado del arte y que combina con su énfasis en el mensaje político.

A pesar de sus intenciones intelectuales, Luis Camnitzer muestra en sus creaciones un aspecto poético al que reacciona irritado por considerarlo una apreciación

superficial y sentimental. Sin embargo, sus piezas definidas por textos lo emparentan, tal vez sin proponérselo, con la poesía concreta, un género que se basa en como funcionan las palabras visualmente, en lugar de verbalmente, y que da por un hecho la inestabilidad del lenguaje.

No se trata aquí de apreciar la poesía como algo sentimental o egocéntrico, sino más bien como una forma de lenguaje que puede evocar imágenes visuales y llenarlas con ideas en combinaciones expansivas.

Es evidente que somos seres complejos que sentimos más que pensamos, y que el arte refleja la tensión entre ambas, desde siempre, a pesar de la propuesta intelectual de Camnitzer que pretende disociar al espectador apelando solo a su intelecto, siguiendo el ejemplo de los modernistas.

La lucha utópica de este quijotesco uruguayo está, sin embargo, llegando a su fin con esta retrospectiva que convierte en material de museo lo que antes tuvo interés temporal,

pero que ahora es progresivamente asimilado como historia de lo que nunca fue arte.



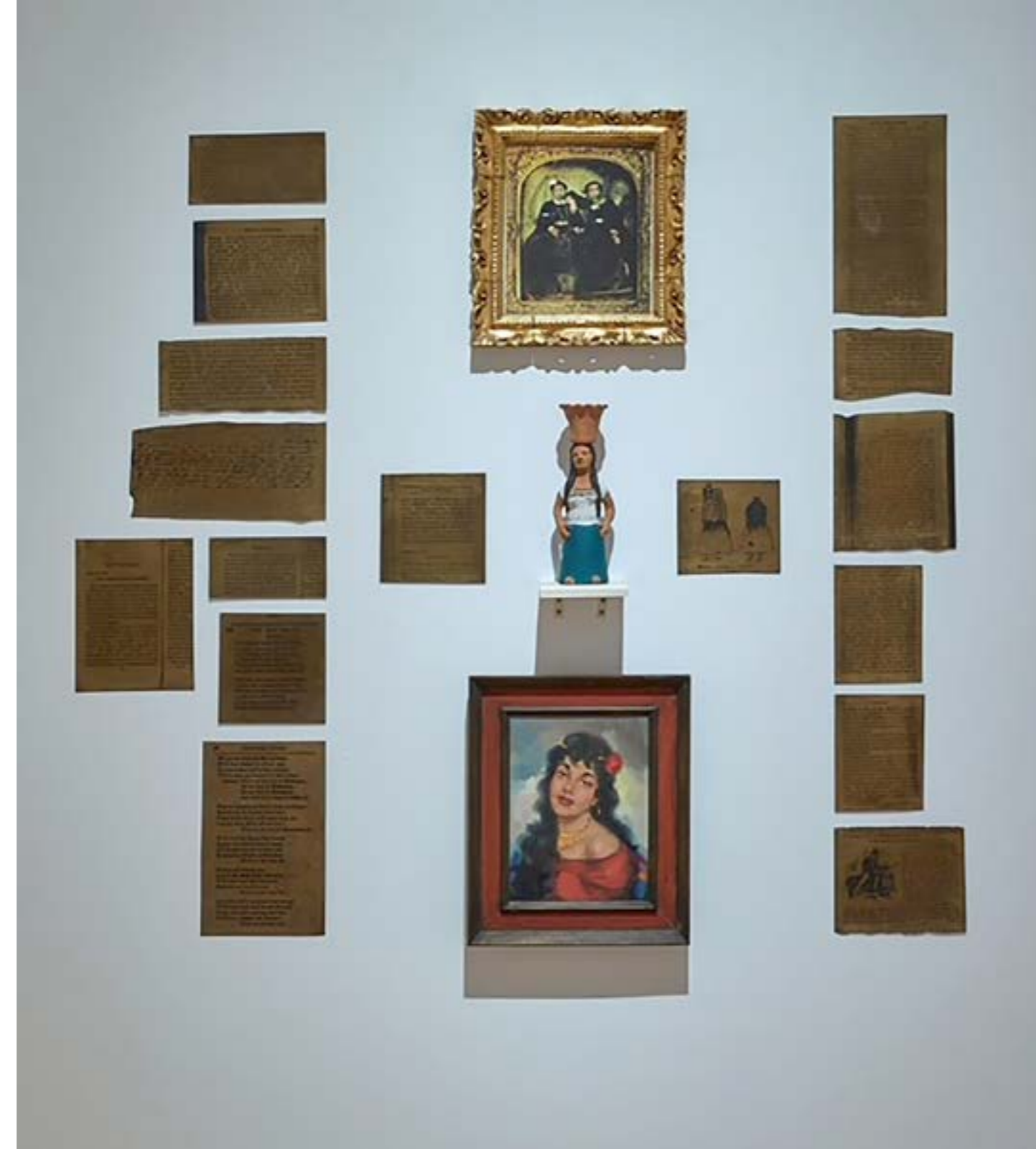
Aula, 2005



Memorial, 2009



Placas de metal grabadas, dimensiones variables, 2010-18



*Hospicio de utopías
fallidas, 2010-2018*

JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA

Magíster en Comunicación y Lenguaje (M.A.), Comunicólogo (BSc.), es coach certificado en liderazgo (CPLC, ACC), fundador y presidente del Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica de 1986 al 2021, crítico de arte afiliado a AICA Internacional desde el 2018, fundador y presidente de la sección costarricense de AICA, vicepresidente de AICA Internacional, profesor universitario, documentalista, blogger y autor.

Ha publicado seis obras sobre crítica y artes visuales, y más de seiscientos artículos sobre la producción artística latinoamericana e internacional en los últimos cuarenta años. Además, dirige *Ars Kriterion E-Zine* y coordina un canal de crítica de artes visuales en VIMEO y otro en YouTube. También, es editor de *AICA Próxima*, órgano trimestral de la Regional de AICA América Latina y el Caribe. Fue distinguido con el Premio AICA a la mejor labor crítica del 2022.

Página web: <https://arskriterion.blogspot.com>

Foto: Marc Michael Moser

ENTREVISTA

“PUEDO DECIR CON ORGULLO QUE SOY LA QUINTA MUJER EN ESTE PUESTO”

CRISTIÉLEN RIBEIRO MARQUES - ABCA/SP

RESUMEN: La recién nombrada presidenta de AICA International, Malgorzata Kazmierczak, comparte en entrevista valiosas perspectivas sobre su trayectoria en la institución y las motivaciones que la llevaron a asumir este desafiante cargo. Además, expone su visión acerca de la vital importancia de las secciones locales y sus contribuciones desde contextos específicos, destacando cómo juntas pueden fortalecer el papel de la crítica de conexión entre el arte con la sociedad.

PALABRAS-CLAVE: Crítica de arte; AICA International; Malgorzata Kazmierczak; Arte y sociedad.

ABSTRACT: The newly appointed president of AICA International, Malgorzata Kazmierczak, shares in an interview valuable insights into her trajectory at the institution and the motivations that led her to take on this challenging position. In addition, she sets out her vision of the vital importance of the local sections and their contributions from specific contexts, highlighting how together they can strengthen the role of criticism as a connection between art and society.

KEYWORDS: Art criticism; AICA International; Malgorzata Kazmierczak; Art and society

La presidenta de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Malgorzata Kazmierczak, conversa con Revista Arte & Crítica. Y destaca los desafíos de la crítica de arte hoy.

En 2024, Malgorzata Kazmierczak asumió el cargo como nueva presidenta de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA International), y tuvimos la oportunidad de entrevistarla en exclusiva para la *Revista Arte & Crítica*. Ella nos contó un poco sobre su trayectoria en la institución, cómo encara los desafíos de su gestión y los caminos que vislumbra para que la Crítica de Arte siga siendo un puente importante entre el arte y la sociedad. O, como Malgorzata misma lo define, una “Crítica de Arte activista”.

¿Cuál es su historia con la institución y qué la motivó a querer asumir el cargo de presidenta de AICA International?

Soy parte de AICA International hace muchos años, pero me volví más activa en la institución a partir del

año 2020, cuando recibí la invitación de Magdalena Ujma, futura presidenta de AICA Polonia, para acompañarla como vicepresidenta. Acepté el desafío y comenzamos a trabajar juntas.

Aquella fue una época demasiado difícil para la cultura polaca porque tuvimos que mantenernos muy firmes contra el régimen derechista y populista que lo controlaba todo. Viví un contexto que me hizo aprender a actuar en esas circunstancias muy duras y empecé a comprometerme con la lucha por la libertad de expresión.

Tiempo después, me presenté a la vicepresidencia de AICA International con un proyecto para restablecer las secciones regionales de la institución, incluso en Europa Central y Oriental. La presidenta en la época era Lisbeth Rebollo, quién fue muy receptiva a la propuesta. Eso me animó a participar aún más y fue el punto de partida para la organización de la sección de Europa Central y Oriental y del proyecto conjunto que fue la antología de textos críticos de nuestra región. Otro hito importante de este

trabajo, logrado en conjunto con el entonces nuevo presidente de AICA Polonia, Arkadiusz Półtorak, fue la organización del Congreso de AICA International en la ciudad polaca de Cracovia, el año pasado (2023).

Pienso que como consecuencia de los buenos resultados obtenidos, comencé a recibir apoyo de mis colegas, principalmente de la propia sección regional, quienes me alentaron para presentarme a la presidencia de la institución. Entonces, en algún momento decidí arriesgarme y empecé mi campaña, entendiendo que eso era algo importante, como una persona proveniente de las periferias de Europa y como mujer. Ahora, puedo decir con orgullo que soy la quinta mujer en este puesto en los 73 años de historia de AICA International, y la tercera representante de la región de Europa Central y Europa del Este. La primera mujer en este puesto coincidentemente también era polaca, la historiadora del arte Wladyslawa Jaworska (1910-2009), elegida en 1975; y en la década siguiente, el intelectual rumano, comisario de arte, Dan Haulica (1932-

2014) fue el presidente de AICA International de 1981 a 1984.

Considerando la larga e importante historia de AICA International y las problemáticas contemporáneas del arte y de nuestras sociedades ¿Cuáles son los principales desafíos que enfrenta la crítica de arte en la actualidad?

Los desafíos son varios y distintos en función de la perspectiva y de la región geográfica.

De manera general, en Estados Unidos y en Europa Occidental, pienso que un aspecto importante es el conflicto de interés, porque la crítica de algunas revistas de arte sirve muchas veces como una forma de publicidad para las instituciones. Eso no solo compromete la integridad de la crítica, sino que la hace superficial y aburrida, lo que considero denota una falta de espíritu crítico. Personalmente, pienso que las (críticas) académicas, desde una mirada más especializada en

el arte contemporáneo, ofrecen mayor profundidad y demuestran un rigor intelectual más elevado.

Sin embargo, con la inestabilidad política y económica de ciertas regiones, el problema de la precariedad en el ámbito cultural se evidencia, también, entre los críticos de arte. Creo que es una cuestión que impacta particularmente a los países de Sudamérica. Al mismo tiempo que se destacan por su importante desarrollo artístico, muchos trabajadores de arte se ven afectados por las dificultades financieras. Esto no quiere decir que no exista crítica de arte, sino que ésta se realiza bajo circunstancias muy complicadas.

En otras partes del mundo, la crítica de arte está amenazada por el populismo y el conservadurismo que muy a menudo conducen a la censura e incluso a la persecución. Casos de países como Rusia y Belarus son preocupantes, donde la vida misma de los artistas y críticos está en riesgo, imponiendo como medida de supervivencia la condición de exilio a personas y a instituciones, condición en la cual

siguen impedidos de una actuación institucionalmente organizada.

Así, desde una perspectiva histórica, nunca ha habido un momento fácil para la crítica de arte, ni para los artistas. Entonces, debemos seguir luchando por nuestros valores, ¡siempre!

¿Podría explicarnos la importancia del fortalecimiento de las secciones regionales y locales y cómo debería implementarse ese movimiento en términos prácticos?

La fuerza de AICA International está en la fuerza de las secciones locales. Por esta razón pienso que su fortalecimiento es fundamental. Hay muchas secciones que son muy activas, pero esta actividad no se ve reflejada en nuestros contenidos en la página web ni en las redes sociales. Entonces comenzamos a trabajar en ese aspecto y ya se puede observar un pequeño cambio, que es algo que debe aumentar a lo largo del tiempo. Así, me gustaría que las secciones locales

tuvieran una conexión más fuerte con AICA International.

Algo que también se reconoce como importante es destinar un presupuesto para formar un fondo de solidaridad, teniendo en cuenta, particularmente, las dificultades a veces enfrentadas por algunos miembros para el pago de sus cuotas. Son varias las contingencias que generan esta necesidad, como los países en guerra o las propias desigualdades socioeconómicas existentes, por eso es necesario actuar de una manera estructurada en ese sentido.

También, seguiremos con convocatorias abiertas a proyectos así como apoyaremos iniciativas espontáneas, como fue el caso de AICA Reino Unido, que pronto organizará una sesión de crítica abierta durante la edición de este año de la Bienal Venecia. Estoy abierta a sugerencias de las secciones, que son las que deben pensar en otras posibilidades de acciones para tener nuestro soporte.

¿Cómo evalúa las cuestiones de representatividad en AICA International, tanto en términos

de países como de grupos de personas que han permanecido marginados en la propia historia del arte?

Este es un tema muy complejo porque eso exige considerar las particularidades locales de cada sección. Por ejemplo, AICA Japón ha cambiado su política en cuanto al tema de las mujeres y gracias a eso la mayoría de su junta directiva actual son mujeres, incluso la presidenta, la comisaria y crítica de arte Yukiko Shikata.

Todavía sabemos que no hay igualdad; como hemos visto, en toda la historia de AICA International solo tuvimos 5 mujeres presidentas. Si abordamos la perspectiva de representatividad de personas afrodescendientes, las estadísticas son aún peores. Ese es un aspecto que debemos mejorar tan pronto empecemos a establecer y fortalecer las secciones de AICA en África. Incluso acabamos de solicitar también fondos de la UNESCO para ese fin, empezando con la organización de una conferencia que involucre a Sudáfrica y a Nigeria, y quizá a otros

países en ese continente. Idealmente, espero que este proyecto conduzca a la creación de nuevas secciones en África, a pesar de las dificultades. Sé que es una empresa muy difícil, aunque la creación del fondo de solidaridad que mencioné anteriormente también podrá servir para esta finalidad. Los obstáculos económicos-financieros han de ser encarados también en las secciones de Sudamérica, así como debemos seguir fortaleciendo las conexiones en la región y con el ingreso de otros países, como los contactos que ya estamos manteniendo con Ecuador. En cuanto a Asia, tenemos que superar un cierto aislamiento, lidiando con las diferencias de zona horaria y estableciendo relaciones más cercanas localmente.

Queremos reorganizar esas secciones y lo haremos, ¡ojalá lo alcancemos!

Cuál es el papel de la Crítica de Arte hoy y en qué medida, teniendo en cuenta las paradojas del sistema del arte entre instancias culturales y

de mercado, hay espacio para la entrada de nuevos críticos?

Para mí, la crítica de arte es una postura. Firmemente, debe abogar por el arte, defender su importancia, buscando abrirle más espacio en el mundo. La crítica de arte no se limita a escribir sobre arte, a la curaduría de exposiciones, sino que es una perspectiva y una postura crítica a través de las cuales uno se relaciona. Trata de observar el mundo, así como las posturas y las políticas culturales de su país.

En Polonia, como comenté al principio, nuestro papel en los últimos años ha consistido principalmente en criticar las acciones del gobierno, documentar casos de censura y de incompetencia profesional y denunciar a los responsables de tales acciones. Y, curiosamente, el gobierno recién elegido ahora se vale de nuestras críticas como pruebas tangibles de los excesos gubernamentales durante aquellos años de agitación cultural. Cuando empezamos a discutir sobre cómo recopilar los casos de censura, nuestra intención no era

necesariamente influir de inmediato en la política cultural porque sabíamos que es algo casi imposible, sin embargo, recientemente, uno de los directores del Museo Nacional en Varsovia, por ejemplo, fue cesado de su cargo, en parte debido a su inclusión en nuestra lista de censura. Fue un documento importante.

Para mí, eso es una prueba de que hay que seguir luchando por esos valores. Ese tipo de activismo también se engloba en la crítica y se trata de marcar una posición sobre lo que está ocurriendo en el mundo, más allá de escribir sobre las impresiones estéticas. Pienso que tan importante como las experiencias de un crítico en las exposiciones de arte es el activismo crítico del mundo del arte. Tal vez ese sea un espacio que quieran ocupar los críticos más jóvenes, ¿no?

Tiene algo más que compartir con sus lectores?

Solamente quiero invitar a los socios de Brasil a que participen aún más en la vida de AICA International.

Sé que todas las secciones de la región de Sudamérica tienen su organización local, regional, y reconozco que son muy activas. ¡Y que así sigamos colaborando!

TAGS: AICA, Malgorzata Kazmierczak, Cristiélen Ribeiro Marques, sistema del arte, AICA Polonia, arte y la sociedad

MALGORZARTA KAZMIERCZAK

Doctora en Historia, desde 2004 actúa como comisaria de arte independiente de proyectos en Polonia y Estados Unidos, especialmente de eventos relacionados con performance. Investigadora y autora de numerosos ensayos y reseñas. Entre 2011 y 2014, fue editora, escritora y traductora del portal livinggallery; de 2006 a 2012 asumió la presidencia de la Fundación para la Promoción del Arte Performance “Keshet” en Cracovia (Polonia); de 2012 a 2014, fue editora jefe de la revista Arte y Documentación; de 2014 a 2016, directora de la Galería de Arte de la Ciudad de Kalisz (Polonia). Entre 2016 y 2017, fue profesora asistente y editora jefe de la editorial en la Facultad de Pintura y Nuevos Medios de la Academia de Arte de Szczecin, en Polonia. Actualmente, es profesora asistente en la Universidad de la Comisión Nacional de Educación en Cracovia y jefe de la Junta de Disciplina de Estudios de Arte. Entre 2020 y 2024, fue vicepresidenta de AICA Polonia y de 2021 a 2023, vicepresidenta de AICA International.

CRISTIÉLEN RIBEIRO MARQUES

Ingresa a ABCA en 2023. Es investigadora, Mestre y está cursando el doctorado en régimen de cotutela para la doble titulación por el Programa Interunidades de Posgrado en Integración de América Latina de la Universidad de São Paulo (PROLAM-USP) y el Programa de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. Investiga el arte latinoamericano, su circulación, sus coleccionistas y colecciones en el contexto de los circuitos transregionales, el mercado y el sistema del arte.



Outono em Cracóvia. Fotografia. 2023.
Crédito: Ana Lúcia Beck.

INFRAESTRUTURAS CONTESTÁVEIS NOTAS SOBRE O CONGRESSO 2023 DA AICA INTERNATIONAL ANA LÚCIA BECK - ABCA/GOIÁS

RESUMO: Neste artigo apresentamos um breve relato sobre o Congresso da AICA realizado em novembro de 2023 na cidade de Cracóvia, na Polônia. Nossas considerações pautaram-se por impressões gerais sobre a organização e o programa do Congresso, mas também sobre a relação intrínseca entre a realização deste e algumas características da cidade em questão. Trata-se de um relato que se aproxima do relato de viagem. Antes de ser uma notícia baseada no cotejamento de fatos, tratou-se de refletir a partir das impressões e percepções recolhidas ao longo dos dez dias em que estive na cidade, considerando assim o pré e o pós-congresso. Ao longo desse relato, discorreremos também sobre palestras e comunicações que me chamaram a atenção assim como sobre as discussões e desafios que a Associação deve enfrentar nos próximos anos.

PALAVRAS-CHAVE: Congresso AICA 2023, Relato, Cracóvia

ABSTRACT: In this article we present a brief report on the AICA Congress held in November 2023 in the city of Kraków, Poland. Our considerations were guided by general impressions about the organization and programme of the Congress, but also by the intrinsic relationship between its configuration and some characteristics of the city in question. This is a report that is close to a travel report. Being not based on the comparison of facts, it is based on the impressions and perceptions gathered over the ten days I was in the city, thus considering the pre- and post-congress dates. Throughout this report, we also address lectures and communications that caught my attention, as well as the discussions and challenges that the Association should face in the coming years.

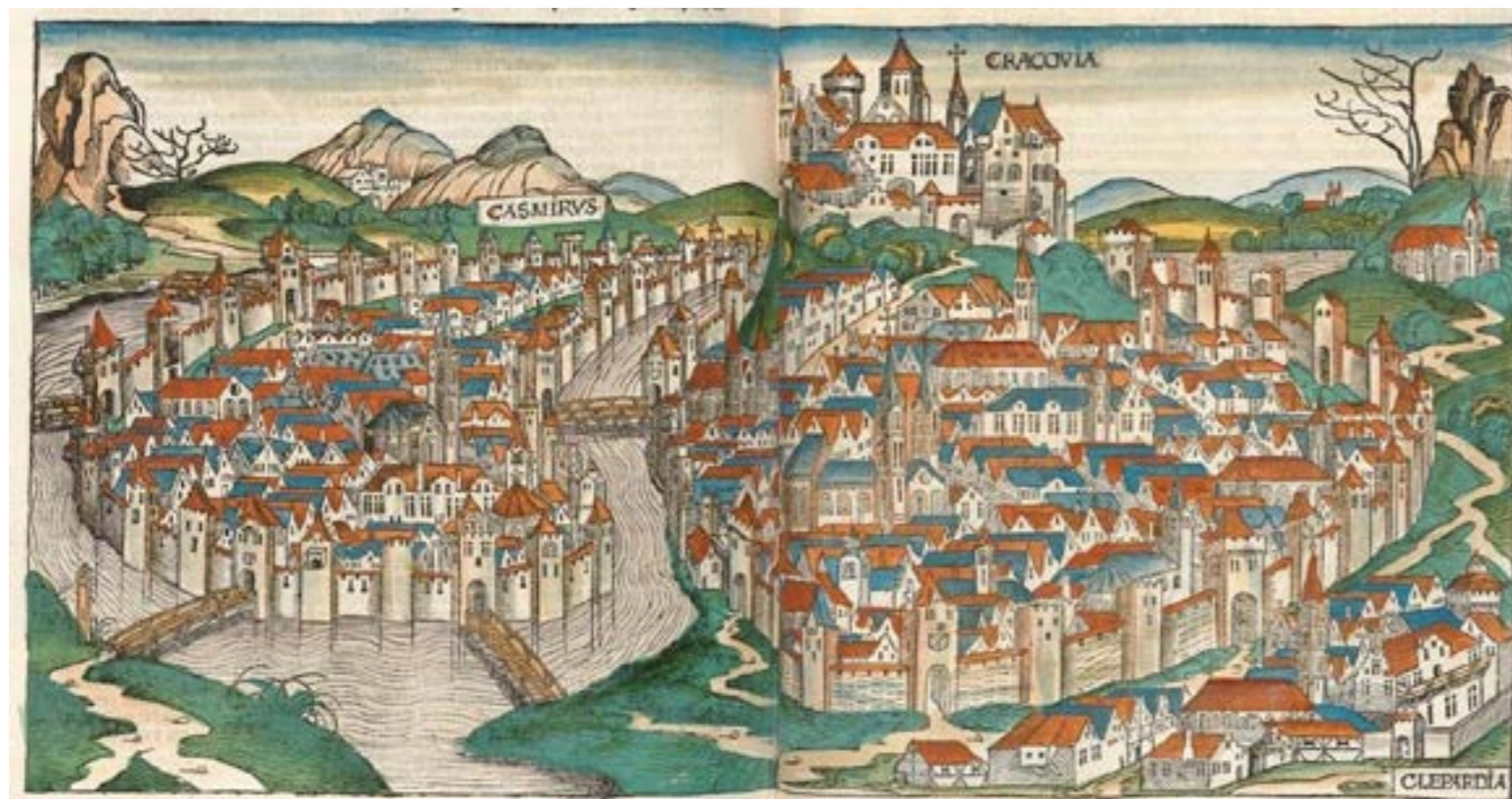
KEYWORDS: AICA 2023 Congress, Impressions, Krakow

Entre 13 e 17 de novembro de 2023, ocorreu o 55º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA Internacional), na Polônia, com o tema *Infraestruturas Contestadas - Crítica de arte e a institucionalização da arte*. O Congresso desenvolveu-se ao longo de seis dias, com intensa programação na cidade de Cracóvia, após os quais realizou-se uma viagem a

Tarnów o que reforçou o contraste entre a forma como a arte tem estabelecido seus circuitos em distintas cidades do país que há algumas décadas deixou de fazer parte do Bloco do Leste.

Eu havia visitado Cracóvia uns anos antes, durante a realização de meu estágio doutoral no King's College, ao retornar de um congresso na cidade de

Katowice. Em janeiro de 2016, conheci a cidade em inverno pleno e fiquei impressionada com a experiência histórica que a mesma oferece. Afinal, a segunda maior cidade do país, com aproximadamente 775 mil habitantes (censo de 2019), desenvolveu-se ao redor da cidade antiga, capital do país no medievo, declarada patrimônio cultural pela UNESCO na década de



Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff. *Cidade de Cracóvia*. (páginas 611 e 612 da *Crônica de Nuremberg*). Xilogravura. 1493.

Disponível em: https://www.loc.gov/resource/gdcwd1.wd1_04108/?sp=16&st=gallery



Entrada na Cidade Antiga de Cracóvia pelo norte. Fotografia. 2023. Crédito: Ana Lúcia Beck.



Visão do Castelo Wawel desde o Sudoeste no dia da Comemoração da Independência. Fotografia. 2023. Crédito: Ana Lúcia Beck.

1970. A cidade antiga preserva sua estrutura delimitada em toda extensão por um muro ladeado por extenso parque situado sobre o que foi um fosso antes da época em que Nicolau Copérnico frequentou a Universidade Jagiellonian (https://en.uj.edu.pl/en_GB/start), pouco após sua descrição ter sido incluída na *Crônica de Nuremberg* de autoria de Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff.

Ladeada a sudoeste pelo rio Vístula, em cuja curva se situa o castelo Wawel, a cidade oferece uma imersão no tempo ainda não subjugada pela intensa *macdonaldização* de outras cidades turísticas históricas na Europa. Entra-se no centro histórico por diferentes pontos, incluindo o portão medieval preservado ao norte e a atmosfera pode ser apreciada através de caminhadas ou passeios de carruagem pelas ruas de paralelepípedos, inacessíveis em sua maioria aos carros, das quais se pode apreciar a arquitetura dos prédios que remontam aos séculos XVI e XVII e encontram-se muito bem preservados, bem como visitar diferentes pontos históricos como a Basílica de Santa

Maria. Conforme comentei comigo Anda Rottenberg, ex-presidente da AICA Polônia e vice-presidente da AICA Internacional, a experiência imersiva que a cidade oferece é em grande parte fruto do fato de que os alemães consideravam Cracóvia uma cidade alemã, motivo porque a cidade não sofreu bombardeios intensos, tais como os que ocorreram em Warsóvia, à época da Segunda Guerra Mundial.

Pensava eu, em minha modesta ignorância, que teria a oportunidade, ao longo das atividades do congresso, de rever alguns dos locais que eu já havia visitado, tais como o Castelo Wawel, onde fui informada que Albrecht Dürer teve um irmão, também pintor, responsável pela execução da decoração em algumas das paredes do castelo medieval que passara por uma reforma durante o Renascimento. Ledo engano! Para o bem e para o mal, a intensa programação do Congresso tirou partido da faceta de Cracóvia que eu desconhecia: sua extensa estrutura institucional voltada à arte, sua significativa relação cotidiana com a arte e a cultura, seu sucesso na condução de políticas

públicas voltadas à arte e à cultura após a saída da Polônia da antiga União Soviética.

Por um lado, o retorno à cidade durante o outono, período de intensa movimentação turística local e nacional e período de rara beleza pela alteração da coloração das folhas das muitas árvores presentes no parque que circunda a cidade antiga, permitiu que se percebesse ainda melhor o intenso sentimento nacionalista da população o que pode ser notado justamente no final de semana anterior ao Congresso, quando se comemorou a independência do país. Com bandeiras da Polônia espalhadas por muitos prédios da cidade, a intensa movimentação patriótica, com a disposição de muitas flores e guirlandas, chamou a atenção para as milhares de estátuas e esculturas distribuídas pelo tecido urbano que comemoram e homenageiam heróis e figuras nacionais. O Congresso da AICA tirou partido de tal efervescência cultural ao distribuir muitas atividades em diferentes aparatos culturais que não somente foram parceiros na organização do



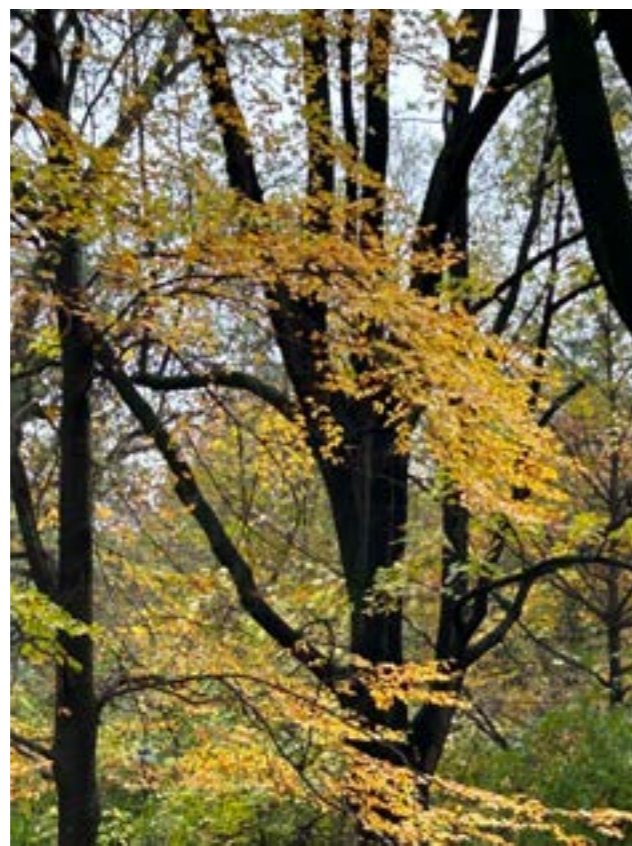
Czesław Dzwigaj. *Monumento ao Marechal Józef Klemens Piłsudski* (1867-1935), atuante na Ação pela Independência em Cracóvia, e *As Quatro Legiões*. Conjunto Escultórico inaugurado em 10 de Novembro de 2008 (Véspera dos 90 anos da Independência). Bronze

evento, cedendo seus espaços para a realização das mais diferentes atividades, como oferecendo aos participantes a oportunidade de visitá-los e experienciá-los de forma muito particular.

Foi assim na primeira noite do Congresso, quando Anda Rottenberg proferiu uma instigante palestra sobre sua atuação e de demais colegas da AICA Polônia entre as décadas de 1970 e 1990, comentando principalmente sobre iniciativas e desafios de caráter político enfrentados no período. A fala de Anda ocorreu no auditório da Cricoteca (https://www.cricoteca.pl/pl/en_us/), instituição voltada à memória e preservação da produção do artista Tadeusz Kantor. Ao longo desta primeira noite, também puderam ser visitadas as exposições de Maria Stangret, *Playing Places*; e de Tadeusz Kantor, *Spectres* e *Omnia* antes de um prato de sopa tradicional polonesa à base de repolho.

Muitas atividades culturais que fizeram parte da programação celebraram a vida e obra de Tadeusz Kantor, artista e diretor de teatro

intensamente cultuado pelo circuito local. Parte de sua produção pode ser vista durante a abertura da exposição *Café Europe*, realizada no primeiro dia do congresso na galeria de arte da Academia de Belas Artes de Cracovia (<https://www.asp.krakow.pl/>), onde também visitamos a exposição *Hacking*



Outono em Cracóvia. Fotografia. 2023. Crédito: Ana Lúcia Beck.



Beata Stankiewicz. *Anda Rottenberg*, da série *Dez Judeus que tornaram a Polônia famosa*. 2018. Óleo e caneta marcadora sobre tela. 100 x 70 cm. Coleção do Museu de Arte Contemporânea MOCAK. Crédito: Ana Lúcia Beck.

the Human do artista performático Sterlac (Stelios Arcadiou).

Ao longo da intensa programação que ocorria durante o dia com palestras e comunicações no auditório da *University of the National Education*



Apartamento e atelier nos últimos anos de vida de Tadeusz Kantor. Fotografia. 2023. Crédito: Marc Michael Moser.

Commission, falas de boas vindas, lançamentos de livros, palestras e entrega da premiação da AICA, assim como visitas guiadas possibilitaram que os participantes conhecessem locais e instituições tais como o Museu

da Fotografia (<https://mufo.krakow.pl/>) com uma exposição de Edward Steichen; o Centro Internacional de Cultura (<https://mck.krakow.pl/main-page>), onde foi lançado o livro *Unpacking the Archive: Connecting Pasts and Futures of Art Criticism in Central and Eastern Europe*; o Museu de Arte Contemporânea (MOCAK, <https://en.mocak.pl/>); o Museu Manggha (www.manggha.pl/en), com uma exposição de Agata Agatowska; o Museu Czartoryski com sua *Dama com Arminho* de Leonardo da Vinci, entre outros cujas coleções congregam a arte dos séculos 19 ao 21, incluindo-se vestuário e mobiliário tais como o Museu Nacional de Cracóvia (Muzeum Narodowe <https://mnk.pl/branch/mnk-the-main-building>) cujas filas para aquisição de ingressos ou mesmo para entrega e devolução de casacões e mochilas demandavam algumas horas de espera. Sim, aos domingos, o museu que exibia nesse momento uma exposição sobre o artista Matejko intitulada *O pintor e a história*, estava lotado de pessoas de todas as idades em mais um testemunho sobre a relação fulcral da cidade

com a cultura. Nesse momento, percebe-se porque a cidade tem 5% de seu orçamento anual dedicado às artes - segundo nos informou o representante do gabinete do prefeito de Cracóvia em sua fala de boas vindas na noite de entrega da premiação aos jovens críticos ocorrida no Museu da Fotografia.

A intensa programação - que ocorreu diariamente das 10 horas da manhã às 10 horas da noite - sem contar as idas aos bares locais realizadas pelos participantes mais resistentes entre os quais raramente me incluí - se por um lado foi bastante extenuante, por outro possibilitou a imersão

no circuito cultural local de forma muito especial. Entre as comunicações e palestras realizadas pelas manhãs e à tarde, as noites dedicadas à programação nessas diferentes instituições permitiu os momentos mais intensos de trocas e conversas entre os participantes enquanto jantávamos - geralmente em pé - um



Jan Matjeko
(1838-1893).

Exodo de estudantes de Cracóvia em 1549.
1892. Óleo sobre tela. 97 x 194 cm. Acervo do Museu Nacional em Cracóvia. Crédito: Ana Lúcia Beck.

prato de sopa típica que precisava ser equilibrado na mão esquerda com uma taça de vinho, ou um pedaço de doce na mão direita. Apesar das jantãs em *ambiente* espartana, esses momentos de conversa - assim como aqueles realizados nos *coffee breaks* e rápidos almoços, esses últimos à mesa - propiciaram-me as melhores conversas, bem como conhecer um pouco mais a fundo participantes de diferentes lugares do mundo, porém majoritariamente da Europa. Essas conversas foram significativas para conhecer-se o perfil, a atuação, as inquietações e motivações dos associados da AICA, algo mais difícil de ser percebido nas comunicações. Por um lado, as comunicações, como tem se tornado infelizmente habitual nos congressos hoje em dia, precisavam ser realizadas em torno de 15 minutos o que deixava as falas por demais sintéticas. Por outro lado, com uma programação tão intensa e um cronograma tão apertado, poucas vezes houve de fato uma sessão de debate após uma mesa de comunicações. Diferenciaram-se nessa paisagem aquelas comunicações que se desenvolveram

com maior leveza e humor tais como a fala de Omar Mirza (AICA Eslováquia), *The position of Slovakia's public cultural institutions in the context of a more dynamic independent art scene and the search for possible new roles of the neglected art criticism*; e de Jasmine Amussen (AICA EUA) *No 'New York Habits': Southern diplomacy and Atlanta's cultural engineers*; assim como a divertida fala de Jean

Bundy (AICA EUA/Editora AICA E-MAG) intitulada *Institutional objects on display - remaining? OR restituted?*

Com relação às comunicações apresentadas, se as mesmas por vezes deixaram o Congresso demasiado polonês, é compreensível que a Comissão Organizadora tenha privilegiado a presença dos representantes locais especialmente face ao fato da



Registro da noite de lançamento do livro *"Unpacking the Archive: Connecting Pasts and Futures of Art Criticism in Central and Eastern Europe"*. Fotografia, 2023. Crédito: Marc Michael Moser.



Participantes do Congresso da AICA em deslocamento nos bondes da cidade de Cracóvia. Fotografia. 2023. Crédito: Marc Michael Moser.

AICA Polônia ter um número muito significativo de associados à AICA, seja em função do apoio, financeiro inclusive, garantido pela cidade de Cracóvia à realização do evento. Todo o nosso deslocamento pela cidade, por exemplo, que ocorria majoritariamente com os bondes elétricos, foi garantido por um passe de transporte da cidade válido por sete dias. Assim, penso que a organização do Congresso contribuiu, ao incluir muitas comunicações de

jovens críticos e curadores poloneses e dos países vizinhos do leste europeu, com uma ação alinhada às discussões e preocupações do Congresso, tais como o questionamento sobre como efetivar uma descolonização do sistema artístico, tornando-o mais inclusivo não somente na constituição de acervos e na fundamentação de curadorias, mas na participação mais significativa de atores periféricos inclusive na própria AICA.

Desse ponto de vista, foram muito interessantes as comunicações em torno de iniciativas, principalmente de caráter curatorial e institucional, de países fora do eixo central europeu, tais como França, Inglaterra e Alemanha, sobretudo aqueles do antigo Bloco do Leste. Algumas das comunicações foram, portanto, de profissionais como Magdalena Mazik, Doutoranda na Jagiellonian University (Department of Anthropology of Literature and Cultural Studies) e Chefe de Educação e Serviços de Biblioteca do MOCAK, *The community of experience. Redefining art institutions through archives and art education*, na qual discorreu sobre a relação entre o acervo e o programa educativo do Museu. A inclusão de sua comunicação, associada à visita guiada por ela no MOCAK, ofereceu uma perspectiva múltipla para conhecermos o museu e suas práticas por duas vias, o que contribuiu de forma relevante para uma prática inclusiva dentro da própria AICA que poderia ser mantida em outros congressos. Afinal, e como essa foi minha primeira participação em um congresso da

AICA presencialmente espero não estar falando besteira, não é sempre que temos a oportunidade fora de situações de pesquisa formalizada de visitarmos uma instituição cultural e museal (especialmente as menos centrais, conhecidas e insensadas) tendo acesso não somente à visita guiada por profissionais chave dentro da instituição, mas também ao tipo de pesquisa e reflexão que tais profissionais realizam em torno dos pilares que definem a AICA: a atuação crítica em ensino, em curadoria, bem como nos meios de comunicação.

Outra comunicação que me chamou a atenção foi a de Vera Mlechevska (AICA Bulgária), *On some trends in contemporary artistic life in Bulgaria*, que discorreu sobre o uso de espaços alternativos em seu país como forma de manter a arte contemporânea circulando sem o contato entre pessoas, abordagem desenvolvida pela Sofia Art Projects () em função da pandemia de Covid 19. Em suas palavras:

The Covid and post-Covid periods also stimulated other changes, such as the type of venues

and ways of presenting art. For example, faced with the potential of another quarantine, some artists and curators turned to spaces that could show art without the need for face-to-face contact. This is how the Sofia Art Projects project emerged, which takes place in abandoned shops and storefronts in the underpass of the presidency and the Posta Gallery, which is a storefront on one of the capital's boulevards. "Home galleries" have also appeared, as well as galleries in out-of-town spaces. Atypical spaces such as private apartments and villas, garages, former shops and even toilets began to be used to display art. (Mlechevska, 2023, p. 37).

Para maiores detalhes sobre as comunicações apresentadas, pode-se acessar o livro de resumos disponíveis aqui:

<http://aica.sztuka.edu.pl/wp-content/uploads/2023/11/Abstrakty-2.pdf>

As discussões que se seguiram a algumas sessões de comunicações,

assim como parte da discussão da Assembléia Geral, confrontaram a AICA com seus desafios mais urgentes. Por um lado, questionou-se a transparência e os critérios de aceite de novos sócios. Em depoimentos, afirmou-se que muitos críticos de renomada atuação em seus países não tiveram suas candidaturas aceitas, sendo que outros profissionais cuja importância não seria tão relevante o foram. Esse questionamento me pareceu muitíssimo relevante, principalmente quando a média de idade dos associados presentes no Congresso se situava na faixa dos 50 aos 60 anos. Como tornar a AICA mais representativa e inclusiva para as novas gerações é uma questão urgente e que já enfrentamos com algum sucesso nas últimas gestões da ABCA. Todavia, a inclusão de representantes de países situados fora do eixo Europa-América do Norte, me parece ser o desafio mais complicado que a AICA deve enfrentar nos próximos anos. Enquanto associação internacional, a AICA possui baixíssima representação na África, Oceania e Ásia, como pode ser conferido em seu gráfico



Jan Matjeko. Detalhe de *Exodo de estudantes de Cracóvia* em 1549.
Crédito: Ana Lúcia Beck.



Basilica de Santa Maria em Cracóvia vista desde os arcos do mercado em sua praça central. Fotografia. 2023. Crédito: Ana Lúcia Beck.

de associados disponível no site: <https://aicainternational.news/cartography>. Como tornar a AICA mais acessível e presente em tais regiões do mundo é fundamental para que maior diversidade de atores e insituições contribuam para uma descolonização efetiva do circuito.

Entre os acertos da organização do Congresso, gostei de ter conhecido por vídeo, lendo sua belíssima crítica a jovem Chenoa Baker (EUA) que não pode participar do congresso. Bom teria sido termos tido a possibilidade de ouvirmos e lermos naquele momento os textos dos outros dois premiados, a simpatíssima Katarzyna Cytlak (Polônia) que participou do congresso e Tabish Rafiq Mir (Kashmir). Os textos dos jovens críticos premiados encontram-se disponíveis aqui: <https://aicainternational.news/young-critics-prize>

Outro acerto muito interessante foi a iniciativa executada pelos participantes da AICA Academy de recolherem ao longo do congresso depoimentos dos participantes sobre o que os motivava a escreverem

sobre arte, depoimentos que foram divulgados ao longo do Congresso na página da AICA no Instagram (@aica_int). Depoimentos que variavam entre minha própria percepção de que “Eu descubro o que realmente penso quando escrevo” a depoimentos mais realistas como o de Stephen Schmidt-Wulffen: “Eu parei. Não consigo sobreviver. Não consigo bancar minha vida com a escrita sobre arte”. Esse último um depoimento que condiz com o levantamento feito pelos participantes da AICA Academy sobre o que de fato garante a subsistência dos associados da AICA. Segundo o levantamento realizado diariamente, majoritariamente os associados garantem sua subsistência através da atuação no ensino universitário e com a realização de curadorias, entre milhares de outras atividades exercidas que, segundo a publicação do dia 14 de novembro, demonstram os aspectos invisibilizados da atuação no circuito artístico.

A AICA Academy, iniciativa de gestão de 2020 da AICA retomada neste ano, foi outra iniciativa voltada à maior inclusividade na Associação, tendo

sido composta por 10 críticos de arte e artistas não associados à AICA, selecionados através de edital que foram hospedados na *House of Empathy* durante o congresso. A iniciativa visava promover o envolvimento com a Associação e os contemplados foram convidados a participar de todas as atividades do Congresso que tinha acesso livre também para estudantes de Cracóvia embora eu não tenha percebido a participação desses últimos. Nas palavras de Luis Sandes, associado da ABCA e selecionado para a AICA Academy, a mesma

Foi a retomada de um projeto de alguns anos atrás, que tem o objetivo de atrair “jovens críticos” à associação. É certo que a média de idade dos sócios é elevada e iniciativas como essa são importantes para incluir pessoas em estágios mais iniciais em suas carreiras.

O congresso em si foi muito intenso - palestras, comunicações, visitas a museus, almoços, jantares e recepções. Antes de seu início, tivemos

a reunião do AICA Academy, que aconteceu na *House of Empathy*, onde gentilmente nos hospedaram durante a semana do congresso. A reunião teve a participação de dez jovens críticos de diversos países, Mathilde Roman, Marc Partouche, Jean Bundy e Liam Kelly. Entre os tópicos discutidos, destaco a precarização da atuação profissional na área de arte.

Estão programadas atividades para a sequência. Em dezembro, aconteceu um *webinar* aberto para dar andamento à discussão ocorrida na Polônia e avaliar a publicação de textos de alguns dos participantes da AICA Academy na *newsletter* da Associação. (Sandes em depoimento à autora via mensagem de What's App em 11 de janeiro de 2024).

Entre as palestras de convidados, chamaram-me a atenção especialmente a fala da artista brasileira radicada há muitas décadas na Alemanha, Maria Thereza Alves (<http://www.mariatherezaalves.org/>). A artista

que trabalha com aquarelas, instalações, fotografias e vídeos apresentou trabalhos, muitos dos quais realizados no Brasil com comunidades tais como o Quilombo Caçandoca em São Paulo onde desenvolveu uma pesquisa sobre flora invasiva em 2023. De sua produção em perspectiva decolonial chamou a atenção para a série *Seeds of Change: A Ballast Flora Garden* (2018) e *On the Need of Remembering Here before the Onslaught of There Began* (15ª Documenta, 2022), dentre sua produção que reafirma o caráter de pesquisa histórica alinhada a outras áreas do conhecimento enquanto base essencial para o desenvolvimento de poéticas visuais contemporâneas. Assiste-se em sua produção ao desvelamento das facetas menos evidentes do processo colonial, o desenraizamento mesmo da colonialidade.

Em contraste, a palestra da crítica e curadora Karen Archey (curadora do Museu Stedelijk em Amsterdã) centrou-se nas características das ondas históricas da crítica institucional, questão abordada no livro lançado em 2022 *After Institutions* (Floating Opera

Press), no qual ela reflete sobre as complicações sociopolíticas da arte contemporânea, expandindo a definição de crítica institucional, olhando além do que as instituições culturais eram, para refletir sobre o que ainda são hoje e o que poderão vir a ser no futuro próximo. Uma das questões mais provocativas trazidas por ela foi perguntar sobre o que deveríamos fazer com os museus que ainda se enquadram em um modelo questionável do ponto de uma revisão crítica: devemos queimá-los? Provocação sem resposta que aponta o quanto a temática escolhida para o Congresso - Infraestruturas Contestadas - na realidade qualificava-se por enquanto como "Infraestruturas Contestáveis". Em outras palavras, há uma ampla aceitação de que determinadas práticas e modelos institucionais do sistema artístico devam ser questionadas e reestruturadas face a novas perspectivas tais como a do debate decolonial, embora não se aviste como viabilizar tais inquietações na prática institucional sobretudo. Temos à frente um amplo campo de debate e de experimentação que - penso - devemos investigar com ousadia.



Arkadiusz Półtorak (Presidente da AICA Polônia) e Margorzata Kaźmierczak (Vice-Presidente da Aica Polônia e da AICA Internacional) na noite de abertura na Cricoteca. Fotografia. 2023. Crédito: Marc Michael Moser.

Na tarde do sexto dia, antes da viagem à cidadezinha de Tarnów para a qual apenas parte dos participantes tiveram fôlego, encerraram-se as atividades no auditório da Universidade de Pedagogia com um sabor de tristeza e amargura.



Nikita Kadan em participação on-line na última tarde do Congresso. Fotografia. 2023. Crédito: Ana Lúcia Beck.

Falando via internet com o auditório, estive o artista ucraniano Nikita Kadan (<http://nikitakadan.com/>) que nos foi apresentado pelo presidente da AICA Polônia, o sempre sensível e simpático anfitrião Arkadiusz Półtorak. Mas, quanto a essa fala, nada do que foi objetivamente dito por Nikita ficou retido em minha memória. Daquela tarde melancólica a lembrança que guardo foi de estarmos todos sensibilizados e emotivos por sermos testemunhas de um ato de resistência: o artista trancado em seu atelier cujas janelas estavam tapadas com panos e lençóis dividindo conosco a dor e o horror da guerra ali tão perto de nós. A sequência da programação daquela noite, que incluiu uma visita a uma exposição de artistas ucranianos refugiados na Polônia e o acompanhamento de uma transmissão do coletivo UKRAiNATV (<https://ukrainatv.streamart.studio/>) em seu estúdio só reiterou a percepção sobre os tempos difíceis que enfrentamos no qual tantas vozes e obras se calaram ou foram caladas em função de guerras que, afinal, estão sempre no nosso quintal!



Os resistentes participantes que tiveram fôlego para o sétimo dia de atividade em visita à exposição “*Hymn of Love*” da artista Magdalena Miłoś na Gabinete de Exposições de Arte (Biuro Wystaw Artystycznych) na cidade de Tarnów. Fotografia. 2023.

Crédito: Marc Michael Moser.

ANA LÚCIA BECK

Associada à ABCA e Vice-Presidente para a Região Centro-Oeste, Ana Lúcia é também sócia da AICA, tendo sido eleita para compor seu Conselho Internacional no ano de 2024, e da Sociedade Europeia de Literatura Comparada. Possui doutorado em Estudos Literários (Literatura Comparada), durante o qual realizou estágio doutoral no King’s College, e mestrado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica da Arte) ambos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ana Lúcia atua na Universidade Federal de Goiás (UFG) na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. Anteriormente, foi docente na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde também realizou pesquisa de pós-doutorado em Artes Visuais. Suas investigações

e produções tem se centrado nas produções artísticas contemporâneas e, em especial, às possibilidades metodológicas entre as artes visuais e literatura, assim como à relação entre verbo e imagem tanto nas obras visuais, como na concepção do texto de crítica de arte. Entre suas publicações, destaca-se *Voilà mon Cœur: it’s been to hell and back! José Leonilson’s and Louise Bourgeois’ poetic images on longing and belonging* em “(Re)Writing Without Borders - Contemporary Intermedial Perspectives on Literature and the Visual Arts”, organizado por Nina Schiel e Briguitte Le Juez, Common Ground Publishing, 2018; e *Silent Landscapes: A comparative approach to José Leonilson and Louise Bourgeois* publicado no Canadian Review of Comparative Literature, Universidade de Alberta, v. 44, n. 2, Junho 2017.



Deep Sea Attractor, de Tania Fraga (2022)
Fotos de Ricardo Mangolin.
Cortesia de Tania Fraga.

CRIPTOARTE: TESSITURAS POÉTICAS ENTRE ARTE E TECNOLOGIA

UMA CONVERSA COM A ARTISTA E PESQUISADORA TANIA FRAGA

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA
ABCA/SERGIPE

RESUMO: A artista e pesquisadora Tania Fraga fala de sua participação na “Década dos Oceanos – I Mostra Nacional de Criptoarte”, sobre as especificidades da arte computacional, da realidade virtual, da interatividade e das singularidades matemáticas que fundamentam a sua produção.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Computacional. Interatividade. Realidade Virtual. Matemática.

ABSTRACT: The artist and researcher Tania Fraga talks about her participation in the “Década dos Oceanos – I Mostra Nacional de Criptoarte”, discussing the specifics of computational art, virtual reality, interactivity, and the mathematical singularities that underpin her production.

KEYWORDS: Computer Art; Interactivity. Virtual Reality. Mathematics.

Arte e matemática. Matemática e Arte. Mundos interligados mas de trânsito difícil. Logaritmos e derivadas assustam com suas lanças em forma de parábolas e equações que dançam numericamente.

O artista açambarca a matemática sem precisar, necessariamente, chegar a sua ossatura, com cálculos, demonstrações, mas na sua simetria, razão áurea, proporções e geometrias, intuitivas, quase sempre. Mas, quando o faz, extrai da matemática uma qualidade, uma singularidade.

Mediada, a arte computacional demanda a atuação plural: artistas, programadores, matemáticos, designers, engenheiros, equipes multidisciplinares trabalham colaborativamente no processo criativo, conduzindo a experiências áudio-háptico-visuais, interativas, de realidade aumentada ou realidade virtual, rompendo barreiras de terceira, quarta, quinta dimensão.

Para ajudar a pensar sobre as especificidades desse processo, a coluna ouviu a artista, arquiteta e pesquisadora Tania Fraga, pioneira na

arte computacional, professora do IDA/ UNB e vice-presidente do “Instituto de Arte, Matemática e Tecnologia de São Paulo”, que apresenta suas principais inquietações, perspectivas e um pouco de sua obra.

A artista participou recentemente da primeira exposição de criptoarte no Brasil, “Década dos Oceanos – I Mostra Nacional de Criptoarte”, (Figura 1) que aconteceu no Centro Cultural do Banco do Brasil - CCBB na cidade do Rio de Janeiro entre novembro de 2023 e fevereiro de 2024.

Idealizada por Byron Mendes e com a curadoria de Marcio Harum, reuniu 27 artistas: Monica Rizzolli, Eduardo Kac, Carlos Vamoss, Rejane Cantoni, Hifa Cybe & Maurizio Manciola, Fesq, Vitoria Cribb, Alexandre Rangel, Clelio de Paula, Giselle Beiguelman, Marlus Araujo, Gustavo Von Há, Occulted, Anaisa Franco, Leandro Lima, Suzete Venturelli, Tania Fraga, Biarritz, Adriano Franchini, Vini Naso, Katia Maciel, Simone Michelin, Lucas Bambozzi, Vita Evangelista, Andrei Thomaz, Tais Koshino e PV Dias.



Figura 1- Cartaz da I Mostra Nacional de Criptoarte
Fonte: CCBB.

A criptoarte, um conceito emergente no panorama cultural contemporâneo, ainda não suficientemente elaborado, termina, por consequência, sendo apresentado de modo incorreto, equiparado, muitas vezes, a um mecanismo de autenticação destinado à negociação de obras artísticas.

Chamados de NFT - *Non fungible token*¹, esses códigos são únicos, ou seja, não podem ser substituídos por outros da mesma espécie, não são intercambiáveis como as criptomoedas. Trata-se, na verdade, de um processo de autenticação que compreende a atribuição de um *token* a um determinado produto. Um *token* é, “grosso modo”, um registro criptografado dentro de uma rede *blockchain*, desenvolvida a partir de uma função matemática - *hash function*, cuja principal característica é garantir a inviolabilidade dos dados, oferecendo, dessa forma, segurança para o proprietário de tais códigos.

Já a criptoarte refere-se a um movimento artístico global, baseado na criação por meio do computador e na atribuição de NFTs.

A primeira criptoarte cunhada (*minted*) foi *Quantum* (Figura 2), de Kevin McCoy (artista) e Anil Dash (empreendedor), uma arte generativa datada de 2014, que pode ser visualizada através do link <https://twitter.com/i/status/1403011184899629069>.

Em um artigo para a revista *Leonardo*, Massimo Franceschet, professor e pesquisador do Departamento de Matemática, Ciência da Computação e Física da Universidade de Udine, destaca que a criptoarte é a possibilidade de conferir a uma obra de arte computacional o seu valor como tal e viabilizar a sua comercialização (Franceschet, Colavizza et al., 2021, p. 403).

A participação de Tania Fraga na Mostra se deu através de *Deep Sea Attractor* (Figuras 3 e 4), criação de realidade virtual na forma de uma instalação do tipo *site-specific*:

Simula a vida no mar e seus domínios virtuais são a expressão visual e sonora de um universo matemático fluido. Os processos acontecem em tempo real. Uma aplicação Java torna possível tecer simulações com emoções e representações. Embora o *Deep Sea Attractor* seja construído sobre fotos e imagens de desenhos, ele possui qualidades abstratas semelhantes ao mergulho no mar (Fraga, 2022, *online*).

Para a artista/pesquisadora, que iniciou seus estudos sobre arte computacional na década de 1970, a partir de um curso de programação em Fortran, mais do que nunca, arte e matemática são inseparáveis, o artista precisa conhecer o sistema, desmontá-lo, reelaborá-lo, interferir, numa espécie de antropofagia cibernética e, para tanto, conhecimentos matemáticos são fundamentais.

Sua tese de doutorado, “Simulações Estereoscópicas Interativas”, orientada pelo Prof. Dr. Arlindo Machado, foi a primeira tese a ser realizada em CD-ROM no Brasil, com textos e imagens construídos integradamente numa perspectiva hipermediática.

Em seu trabalho, que envolve a criação de mundos em realidade virtual em ambientes imersivos, foi necessário integrar o conhecimento matemático, compreender as suas bases, as suas geometrias, conhecer operações com matrizes, probabilidades, estocástica, parametrização de equações para, posteriormente, desenvolver programas e criar.

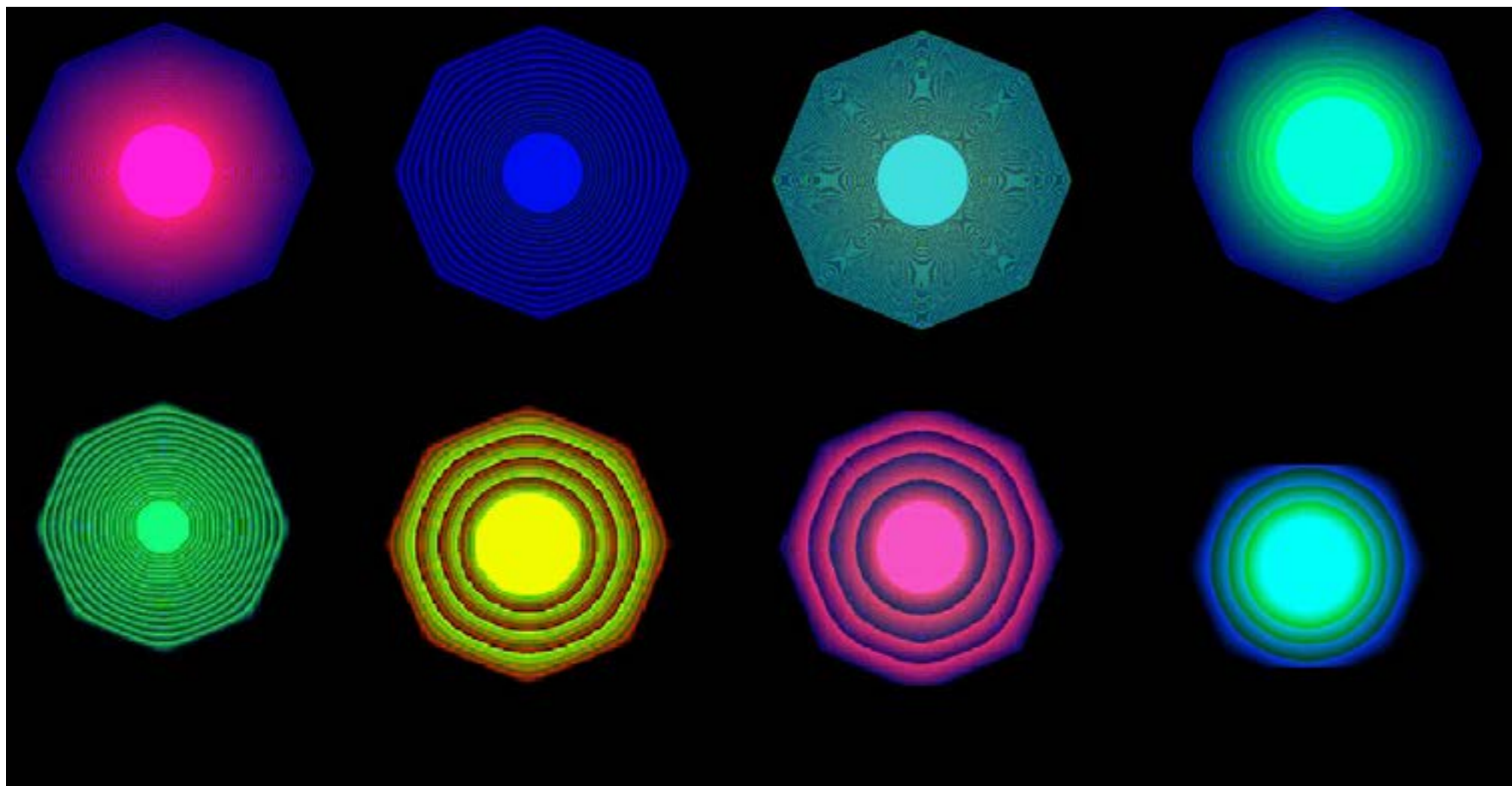


Figura 2 - Capturas de tela de alguns momentos de *Quantum*. Foto: Elaboração própria a partir de screenshots de *Quantum* (2014).



Figura 3 - *Deep Sea Attractor*, de Tania Fraga (2022) 0- Foto: Ricardo Mangolin, cortesia de Tania Fraga.



Figura 4 - *Deep Sea Attractor*, de Tania Fraga (2022) - Fotos de Ricardo Mangolin. cortesia de Tania Fraga.

Nesses mundos, a interatividade é o ponto focal: *mouses* grudados nas mãos de um bailarino que vai, a cada passo, alternando o cenário e a coreografia; capacetes neurais, sensores de presença, elementos de robótica, captadores de voz, são algumas das interfaces que Tania Fraga utiliza para fazer do espectador um interator.

A matemática ofereceria à arte um referencial capaz de fornecer aos “olhos” uma possibilidade de desvelar o mundo, uma forma de cognição ao mesmo tempo específica e plural - a matemática como linguagem e a matemática aplicada aos produtos culturais, à arte, ressalta a artista.

Ao mesmo tempo, a arte ofereceria à matemática uma representação do abstrato, do invisível, do complexo, do que não pode ser visto imediatamente através de formas, como o mundo subatômico, por exemplo.

No âmbito da matemática, o foco é a produção de generalizações (teoremas, leis), diz a artista/pesquisadora, na arte se utiliza a matemática para produzir singularidades, que

representarão o estilo de cada um, como podemos ver nas Figuras 5 e 6, que mostram o desenvolvimento morfológico de seu trabalho, da cerâmica aos mundos virtuais interativos, uma identidade, uma singularidade se apresenta.

Da cerâmica aos mundos virtuais, as singularidades matemáticas de Tania Fraga são visualmente verificáveis, como se uma equação muito peculiar fosse a geradora de todas as suas formas, no barro e na luz, no papel e na tela, no titânio e na imagem matricizada.

Essas singularidades também estruturam seu trabalho na área de dança, realizado em parceria de longa data com Maida Withers, bailarina, coreógrafa e professora da The George Washington University, com quem desenvolveu cenários virtuais interativos, o mais recente foi “Mind Fluctuation Dance” (Figuras 7 a 10) para a apresentação “Maida Withers’ Legacy: 50 years of dance”, na Corcoran Gallery (Washington DC).

De acordo com Tania Fraga, a arte computacional exploraria os procedimentos computacionais:

Como opção estética (a estruturação geométrica das obras, suas cores, seus sons, seus movimentos orgânicos e flexíveis, e a sua construção precisa, minuciosa e meticulosa; Como opção poética, a leveza e a simbiose visceral com o interator; Como opção funcional, a simplicidade, visando a obtenção de sistemas artificiais que possibilitem gerar resultados complexos com ações mínimas (Fraga, 2009, p. 176).

Em *Jardim de Epicuro* (Figuras 11 a 14), uma aplicação em Java 3D API, os três princípios se encontram presentes. Tania Fraga criou um jardim virtual que constantemente se recria, usando um capacete neural para captar a emoção do interator, resultando “num sistema simbiótico no qual o humano entra com emoções e o maquínico entra com a automação de processos que imitam a vida” (Fraga, 2014, *online*).

A matemática implica diretamente na produção de arte computacional. Vejamos o caso da arte generativa (também chamada arte gerativa): resulta

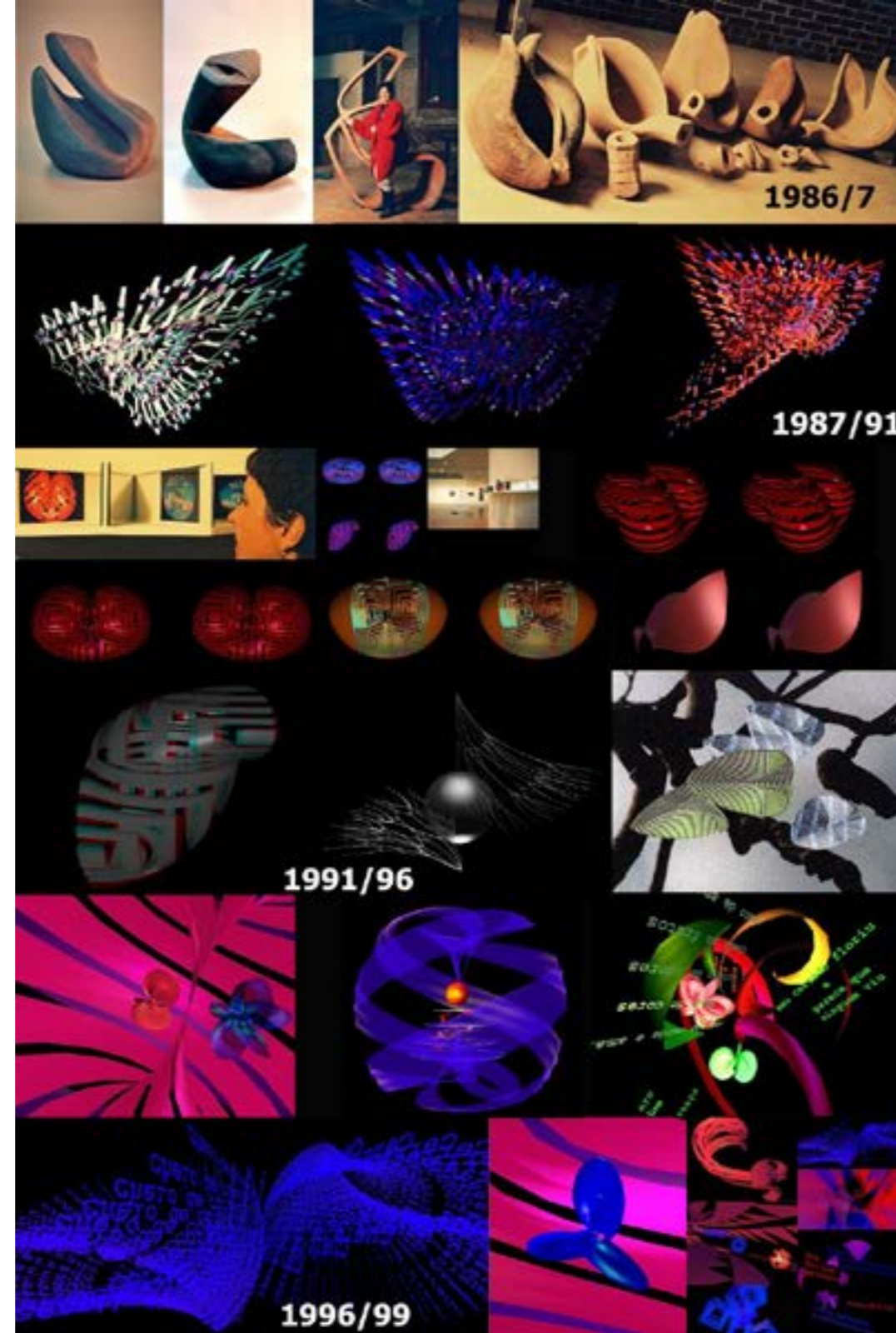


Figura 5
Desenvolvimento morfológico
da obras de Tania Fraga
entre 1986 e 2022
Foto: acervo da artista

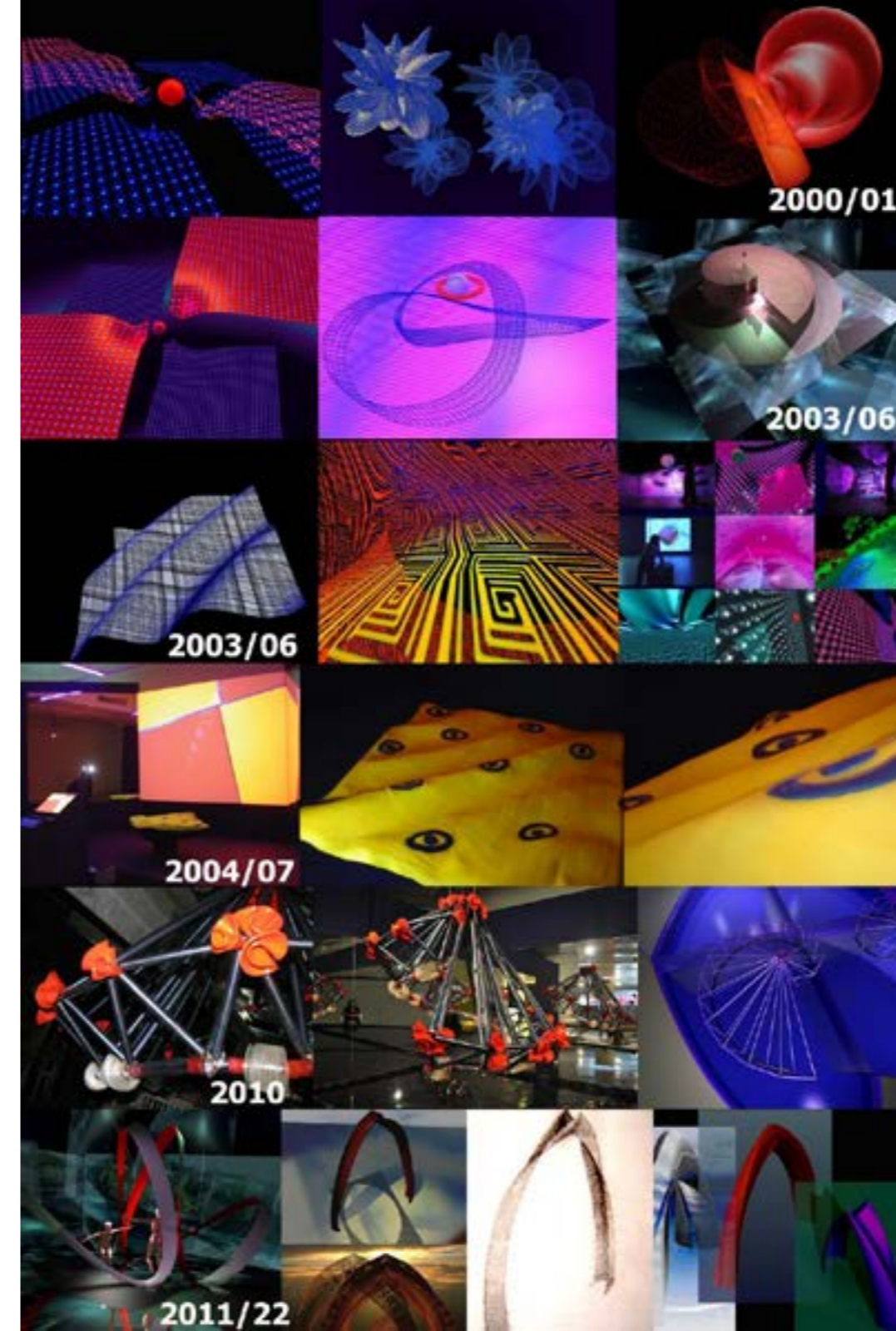


Figura 6
Desenvolvimento morfológico
da obras de Tania Fraga
entre 1986 e 2022
Foto: acervo da artista



Figuras 7 - *"Mind Fluctuation Dance"* no *"Maida Withers' Legacy: 50 years of dance"*, na Corcoran Gallery (Washington DC) - Foto: acervo da artista



Figura 8 - *"Mind Fluctuation Dance"* no *"Maida Withers' Legacy: 50 years of dance"*, na Corcoran Gallery (Washington DC) - Foto: acervo da artista



Figura 9 - *"Mind Fluctuation Dance"* no *"Maida Withers' Legacy: 50 years of dance"*, na Corcoran Gallery (Washington DC) - Foto: acervo da artista



Figura 10 - *"Mind Fluctuation Dance"* no *"Maida Withers' Legacy: 50 years of dance"*, na Corcoran Gallery (Washington DC) - Foto: acervo da artista

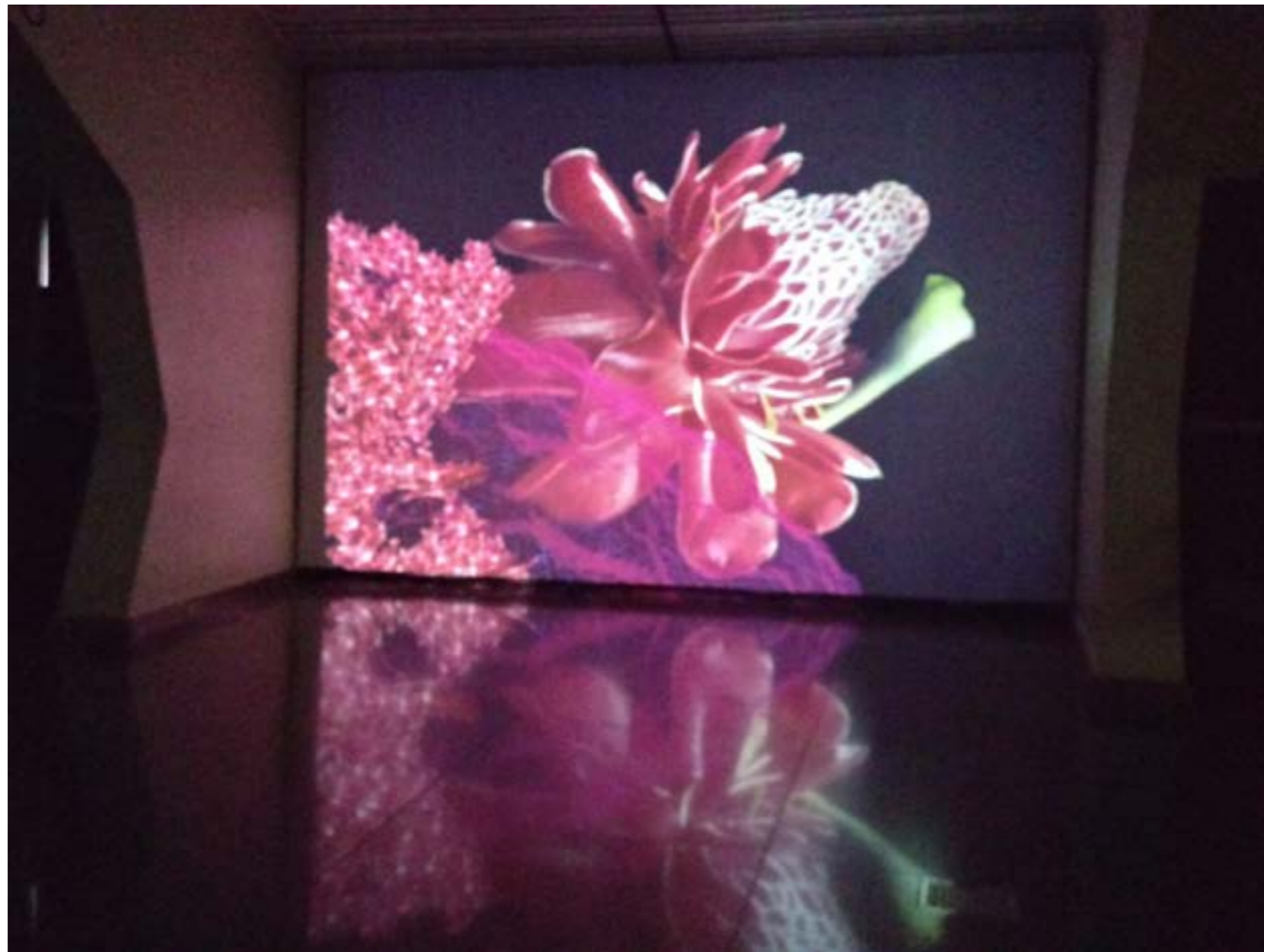
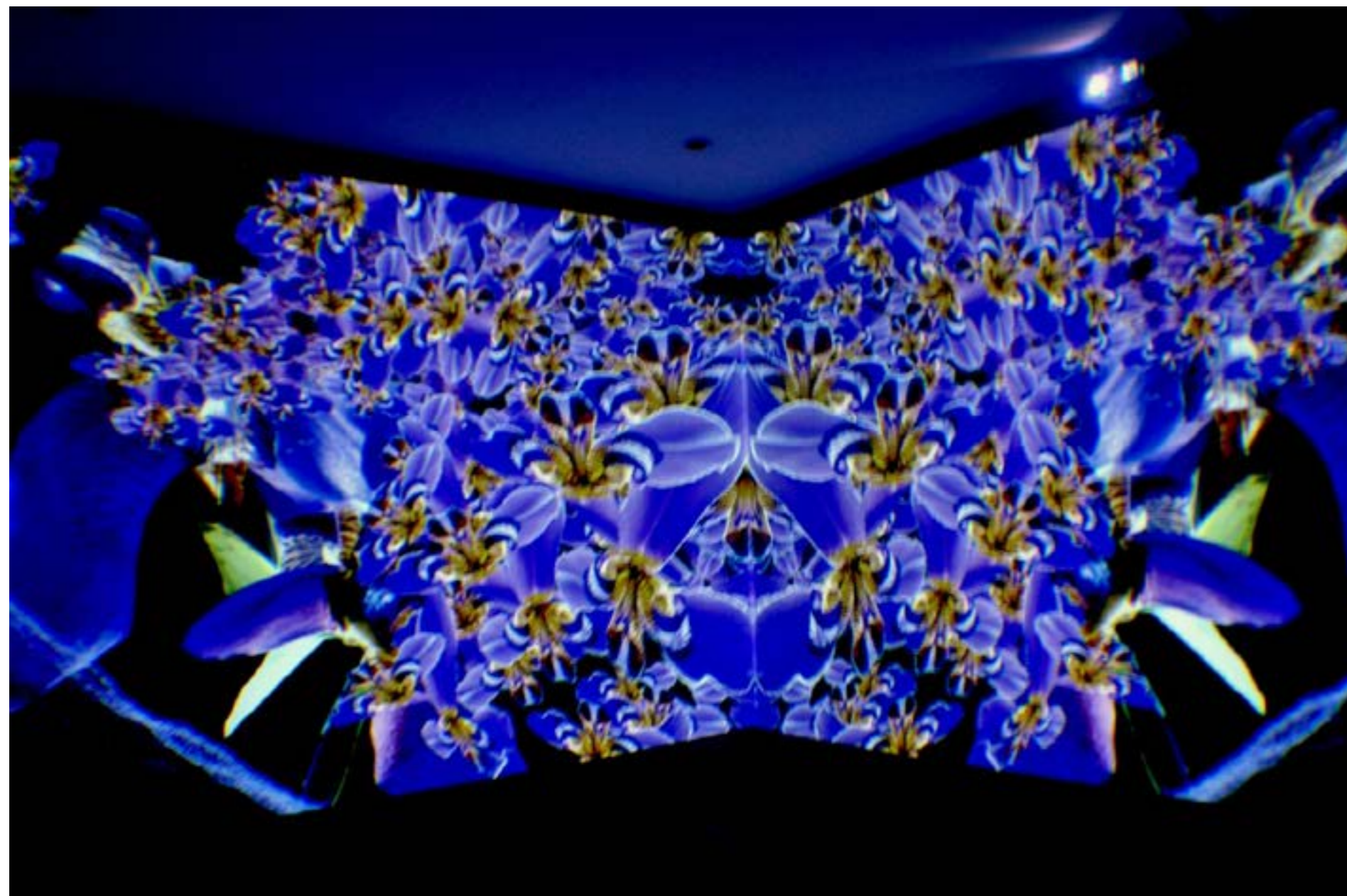


Figura 11 - *Jardim de Epicuro*, Tania Fraga (2014)



Figura 12 - *Jardim de Epicuro*, Tania Fraga (2014)

Figura 13 - *Jardim de Epicuro*, Tania Fraga (2014)Figura 14 - *Jardim de Epicuro*, Tania Fraga (2014)

da criação por meio de um sistema autônomo, não humano, computacional, através de um algoritmo. Esse algoritmo é programado pelo artista de modo a gerar a sua singularidade, a sua arte, utilizando, para tanto, ferramentas matemáticas.

A Criptoarte surge como uma integração dessa arte computacional com a tecnologia *blockchain*, cuja grande importância consiste em viabilizar a venda das obras com certificado de originalidade. Como um número infinito de cópias digitais podem ser obtidas, o valor da obra no mercado de arte é estabelecido por esse código (*token*) que garante a existência de uma obra única, uma obra “original”. Antes, esse tipo de obra não interessava a colecionadores, museus e galerias e o artista não tinha muitas oportunidades de vender seu trabalho.

A artista se preocupa com os custos envolvidos na cunhagem de NFTs, nesse sentido, Tania defende o uso do ECO NFT, uma vez que a validação dos dados, o processo de mineração, demanda um elevado gasto de eletricidade para o

funcionamento de supercomputadores e placas de vídeo, impactando no meio ambiente. Algumas empresas desenvolveram formas mais amigáveis de realizar a tarefa, com o custo de energia dispendida baixando de 170 milhões de joules para 10 joules em alguns casos (cálculos feitos pela própria artista. Ver Fraga, 2022).

Com relação à Inteligência Artificial - IA, acredita que, mais uma vez, a história será a responsável por reconhecer, através do tempo, quais as obras mais significativas. Num texto de 2009, já apresentava essa perspectiva visionária acerca da IA:

O ser humano sente, pensa e age. Os sistemas artificiais percebem, escolhem e respondem: percebem as ações do interator, escolhem faixas que caracterizam essas ações e respondem expressivamente a elas mudando cores, formas, movimentos e sons. Extrair significados abstratos e estabelecer relações entre dados tão distintos, atividade que crianças realizam sem esforço, me parece continuará a ser uma

atividade predominantemente humana, mesmo num mundo intermediado por dispositivos técnicos cibernéticos. No entanto, acredito que esse tipo de atividade poderá explorar mais intensamente novas possibilidades poéticas e lúdicas se a atuação ocorrer em simbiose com esses sistemas e dispositivos. Talvez, através dessa simbiose, homens e máquinas venham ambos explorar potenciais desconhecidos. Espero que tais potenciais não continuem a ser desenvolvidos apenas para fins funcionais, competitivos, lucrativos e produtivos, mas também para finalidades estéticas, colaborativas, políticas, lúdicas e poéticas (Fraga, 2009, p. 177).

Atualmente, Tania Fraga trabalha num projeto ainda mais arrojado, buscando criar um ambiente imersivo em que a discussão acerca da “forma do espaço” possa ser plasticamente e imersivamente experimentada pelo interator, conjugando, para tanto, algoritmos matemáticos e a noção de sintropia em contraponto à entropia:

Áreas de produção de conhecimento como as da Arte, utilizam variáveis não generalizáveis e trabalham com contingências e singularidades. No momento em que o conceito de equilíbrio de um sistema ultrapassa a noção de um equilíbrio estático para o de equilíbrio dinâmico em flutuações impermanentes, as singularidades e contingências voltam ao foco. São elas que tornam o sistema flexível e aberto às mudanças, evoluindo não na direção de uma degradação e morte inexorável – entropia –, mas na direção do aumento da complexidade, da multidimensionalidade e da exponenciação espiral da vida – sintropia. Isto é, o sistema presta-se à abrir-se a processos de mudanças e auto-organização estabelecendo uma totalidade/articulação/conformação com retroalimentação dinâmica e irreversível. Eros se opõe a Thanatos tudo transformando (Fraga, 2023, inédito).



Tania Fraga: uma poética singular
Foto: Clarice Ribeiro

A conversa com Tania Fraga permite mergulhar de um modo muito especial nesse universo da arte, da matemática e da mediação do computador no processo de criação artística. A artista consegue, como poucos, dialogar em campos tradicionalmente apartados como o da arte e o da matemática.

Parametriza equações com a mesma paixão que esculpe, escreve um *script* de programa com a mesma intensidade com que prepara a base para a sua cerâmica, reúne a filosofia, a física quântica, a literatura, as matemáticas, teorias xamânicas, princípios budistas, para extrair uma poética singular, com o objetivo, sempre generoso, de conduzir o ser humano a um espaço-tempo de fruição que o permita, sempre, ir além.

NOTAS

1 Sobre o assunto ver “A tokenização da arte”, artigo que publiquei na coluna: <https://abca.art.br/2024/01/04/a-tokenizacao-da-arte>

REFERÊNCIAS

CCBB. (2023). *I Mostra Nacional de Criptoarte*. <https://www.mnca.com.br/>

Fraga, Tania. (2009). *Intangíveis poéticas computacionais polissêmicas. Arte y políticas de identidade*, p. 151-184.

Fraga, Tania. (2014). *Jardim de Epicuro*. https://www.taniafraga.art.br/computer_art/JardimDeEpicuro.html

Fraga, Tania. (2022). *Eco NFT. DAT Journal. V.7. n.1*. <https://datjournal.anhembibr.com/dat/article/view/579>

Fraga, Tania. (2023). *Digressões sobre o universo da Arte e sua relação com a Matemática*. Inédito.

Franceschet, Massimo. Colavizza, Giovanni et al. (2021). *Crypto Art - A Decentralized View. LEONARDO, Vol. 54*, No. 4, pp. 402-405.

França, Lilian Cristina Monteiro. (2016). *Imagens e números: intersecções entre as histórias da arte e da matemática*. 2. ed. - São Cristovão: Editora UFS.

TANIA FRAGA

Artista, arquiteta e pesquisadora é doutora em comunicação e semiótica pela PUC/SP. Durante 16 anos foi professora do Instituto de Artes da UnB e é vice-presidente do Instituto de Matemática, Arte e Tecnologia de São Paulo. Atuou como professora, pesquisadora e artista residente na *The George Washington University*, em Washington (DC), no *Bemis Project*, nos EUA, no *CAiA-STAR*, na Grã-Bretanha e na ECA/USP. Participa como revisora dos periódicos *Palindrome* (UFSC), *Leonardo* (MIT-USA) e faz parte do corpo editorial do periódico *AI & Society da Springer-Verlag*, Grã-Bretanha. Trabalha com arte computacional interativa, através do uso de tecnologias de realidade virtual e robótica. Recebeu os prêmios: Perceptual Challenge Brasil, Intel.

(2014); Caracolomobile, instalação robótica interativa na 5a Bienal de Arte e Tecnologia, Emoção Artificial, Instituto Cultural Itau. (2010); Artista Selecionada para representar o Brasil no prêmio Möebius em Beijing na China, Prix Möbius Internacional (2001); Outstanding Intellectuals of the 21 First Century, International Biographical Centre, Cambridge, UK (2000), entre outros. Tem publicado nacional e internacionalmente e participado de exposições e espetáculos no Brasil, Alemanha, Austrália, Chile, Estados Unidos, França, Hong Kong, Inglaterra, Itália, Macedônia, México, Noruega, Rússia e Suíça.

Site: <https://taniafraga.art.br/TaniaFraga.html>

LILIAN FRANÇA

Editora de Arte e Tecnologia da Revista Arte e Crítica - ABCA. Doutora em Comunicação e Semiótica - PUCSP. Estágios Pós-Doutorais em História da Arte - IFCH/UNICAMP e Comunicação Fabico/UFRGS. Missões de trabalho na CUNY - City University of New York, Universidade Nova de Lisboa, Universidade do Minho e Universidade da Beira Interior. Professora Titular (aposentada) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Autora de: “Webdocumentários e narrativas em paralaxe” (Criação); “Imagens e números” (EdUFS); “The Facebook Instant-Articles Business model” (Criação); “Caos-Espaço-Educação” (Annablume); “Da geometria euclidiana a Geometria Fractal - Um estudo sobre a história da arte” (EDUC), entre outros.



Segundo Ato: As Mulheres que Choram Estão com Raiva, no 7', Studio ORLAN/Courtesy ORLAN and Ceysson & Bénétière/Adagp foto:Divulgação

ORLANOÏDE: ENTREVISTA VIA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL SOBRE ORLAN

JOSÉ MINERINI
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: Este texto apresenta uma entrevista feita com ORLNoïde, versão robô da artista francês ORLAN dotada de Inteligência Artificial e presente na exposição “Tornar-se ORLAN”, apresentada na unidade SESC da Avenida Paulista em São Paulo/SP entre 2 de setembro de 2023 e 28 de janeiro de 2024.

PALAVRAS-CHAVE: ORLAN, robótica, inteligência artificial, entrevista.

ABSTRACT: This paper presents an interview with ORLNoïde, a robot version of the French artist ORLAN equipped with Artificial Intelligence and present at the exhibition “Tornar-se ORLAN”, showed at the SESC unit on Avenida Paulista in São Paulo/SP from September 2, 2023 to January 28, 2024.

KEYWORDS: ORLAN, robotics, artificial intelligence, interview.

Salvo esta introdução, todo o mais aqui presente resulta de inteligência artificial (IA): o tratamento e a remoção dos fundos das imagens, a biografia da artista ORLAN, a entrevista em si e a digitalização das respostas impressas.

Assunto do momento, IA não é tão nova assim; apenas tornou-se popular recentemente por conta de aplicativos (apps) de fácil acesso em telefones celulares/smartphones. A professora e pesquisadora Gisele Beiguelman assim a entende:

A inteligência artificial não é uma dimensão abstrata ou enrustida do cotidiano. Pelo contrário, pode-se dizer que a inteligência artificial saiu do armário faz um bom tempo. Abandonou o mundo da ficção científica e deixou de ser exclusividade dos acadêmicos das ciências exatas. Invadiu as *startups*, migrou para os celulares, tomou de assalto a indústria da pornografia, e prolifera rapidamente em aplicativos e programas de edição de imagem, como o Photoshop.¹

Textos resultantes do chat GPT (*Generative Pre-trained Transformer*) e imagens de apps como Midjourney ou similares possuem a capacidade de apresentar conteúdos altamente realistas entendidos como *deepfake*, o que Gisele segue explicando:

[...] o *deepfake* não é colagem, tampouco edição e dublagem. É imagem produzida algoritmicamente, sem mediação humana no seu processamento, que utiliza milhares de imagens estocadas em bancos de dados para aprender os movimentos do rosto de uma pessoa, inclusive os labiais e suas modulações de voz, para prever como ela poderia falar algo que não disse.²

Estamos falando de arte generativa (GenART) ou gerativa, aquela feita “em computadores através de algoritmos³”.

Isso vem alimentando controversos debates que chegam às redes sociais⁴, tais quais os relacionados à imagem do Papa Francisco trajando roupa *puffer/doudoune*, ou à propaganda de carro com a cantora Maria Rita e sua mãe, a também cantora e ícone da MPB Elis

Regina, que, se viva, possivelmente se contrariaria por participar de propaganda de uma marca de carros cujo serviço de segurança denunciou no Brasil opositores aos militares, cujo regime ditatorial foi vigente entre 1964 e 1985 e atingiu muitas pessoas, dentre elas, artistas das mais diversas áreas.

Sem contar a trilha sonora que a acompanha com música composta por Belchior, cujas letras tratam de liberdade, felicidade, amor e resistência, especialmente em um momento no qual a frase “Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro!” da canção “Sujeito de Sorte”, gravada pelo próprio compositor em 1976 no período que chamamos de anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil voltou à tona. Primeiro em São Paulo por batizar um bloco de carnaval, e depois por tornar-se sample de “AmarElo”, música que referencia no título poesia haikai de Paulo Leminski: “Amar é um elo entre o azul e o amarelo”⁵, cantada por Emicida em projeto homônimo que contou com a participação de Majur e Pablllo Vittar.

Contextualizei um pouco o Papa de *puffer*, a propaganda de Maria Rita com Elis Regina e a trajetória de Belchior e de sua música na referida propaganda como exemplos da complexidade ética que acarretada a inteligência artificial.

Se levarmos o debate para as escolas e as instâncias pedagógicas, o chat GPT vem gerando amplos debates em vários países, preocupados com falhas e danos que a IA pode trazer na formação escolar em geral, e em particular no aprendizado e desenvolvimento da escrita verbal.

O mesmo não se pode afirmar em relação a imagens e conteúdos imagéticos e audiovisuais. Gombrich trata disso longamente em seus estudos sobre arte e ilusão, Walter Benjamin a respeito de autenticidade e falsificação na desaurada reprodutibilidade técnica, teóricos da pós-modernidade de Mario Pedrosa e Sergio Paulo Rouanet a Jean-Françoise Lyotard, Jean Baudrillard e Charles Jenks nas teorias nem sempre concordantes sobre a pós-modernidade, ou da modernidade líquida de Zygmunt

Baulman a “Alagados, Trench Town [...]”⁶ dos Paralamas do Sucesso. Ou ainda, de artistas contemporâneos da pop art anglófona ao novo realismo francês e à nova figuração brasileira, ou dos conceitualismos à sociedade do espetáculo, assim como dos debates e embates pós-colonialistas e decoloniais das questões identitárias de Stuart Hall ao giro decolonial, necessários e incontornavelmente latentes na América Latina. Todos, cada qual a seu modo, tratam da aceitação do passado, das influências, da reedição ou remix de conteúdo (visual ou não) pré-existente tal que se vê em conteúdo oriundo de IA.

Em síntese e muito antes disso, Oswald de Andrade escreveu: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.⁷”. Leia-se tanto no sentido de antropofagizar o outro quanto respeitá-lo em suas singularidades. Entre decifra-me ou devoro-te, não há lugar de fala ou apropriação cultural indevida que dê conta plenamente de imagens geradas por IA. Ao menos - pressuponho - até o momento em que aqui escrevo.

Todos esses debates estão presentes no ensino da Arte no Brasil desde a década de 1990 como releitura, cuja compreensão epitelial de inúmeros professores foi tida como cópia de obras de arte contextualizadas na biografia da/do artista que a fez, resultando em verdadeiras coqueluches pedagógicas, como tarsilite e romerobrittice, sem contar a vangoghisse crônica. Quem copia quem? Quem assina a autoria do quê? Quem é quem? Em tempos de economia atrelada à criatividade sob o endosso de políticas governamentais e frente à popularização da GenIA, isso tudo torna-se ainda mais complexo.

Enquanto a UNESCO recomenda uso da IA na educação a partir de 13 anos⁸, as exposições de arte fora do ambiente escolar, e, por não possuírem vínculo com a educação formal, seguem esse debate à guisa da estética e da ciência na confluência das artes com as novas mídias.

As polêmicas sobre imagens que surgem ou passam por computadores outrora recaíram sobre o tratamento de imagens via Photoshop, tensionando um jogo no qual se intenta assumir toda

e qualquer imagem assim tratada ou corrigida como musa helênica perfeita, segundo preceitos de proporção mimética. Recorramos a Huizinga:

O espírito helênico viu com toda a clareza a diferença fundamental existente entre os [...] campos da produção e da experiência estética, ao colocar algumas das artes sob a proteção das musas e negar essa dignidade a algumas outras, entre as quais se contam aquelas que classificamos como artes plásticas. Quando acontecia estas serem colocadas sob a proteção divina era sob a de Hefesto ou da Atena Ergane, a Atena do trabalho.⁹

Paradoxalmente, ORLAN é antimusa helênica, e daí a sua poética da manipulação em cirurgias plásticas e digital em fotografias photoshopadas que não querem agradar ao modo helênico de ser. Assim também se dá com ORLANoïde, misto de robótica *emotional descontrol* cuja única sincronia de movimentos é labial, e IA para gerar racionalmente aquilo que, ao ser questionada, responde.

O artista Edmond Couchot ajuda a pensar essas questões.

Na Informática, certos sistemas ditos “multiagentes” simulam sociedades compostas de entidades de software inteligentes e vivas, desfrutando de uma autonomia relativa e sendo capazes de agir coletivamente sobre o seu ambiente virtual, de modo que o computador e as imagens que ele produz adquiram propriedades características dos seres vivos e inteligentes. Esses sistemas possuem inúmeras aplicações: coleta seletiva de todo tipo de informação, gestão de controle de redes, tratamento automático de dados, operações, economias (e-comércio), financeiras e bancárias, contabilidade, vigilância tecnológica, mas também, espionagem industrial, penetração clandestina e destruição de bancos de dados, circulação de informações falsas etc., sem mencionar aplicações no domínio das imagens (jogos digitais e efeitos especiais no cinema).¹⁰

Couchot continua:

[...] Paradoxal ainda - mas o universo digital constitui um paradoxo ilimitado - é a passagem a um nível de automação superior dos processos informáticos, fazendo emergir (no sentido estrito do termo) uma propriedade que o nível inferior não possuía: a autonomia. Do mesmo modo, é a passagem de um primeiro nível de autonomia para um nível superior que faz emergir propriedades características dos seres vivos: a inteligência e o que lhe é infalivelmente relacionado - a emoção. A imagem desempenha um papel fundamental nessa emergência. Abrimos aqui um parêntese a respeito da imagem. Quando falamos de imagem e de autonomia da imagem, pensamos essencialmente nas imagens que percebemos na superfície da tela do computador e que assumem frequentemente a aparência realista de um corpo humano, às vezes de um corpo animal. Nesse caso, a imagem reproduz os signos visíveis da emoção.¹¹

ORLAN não seria ORLAN, se não potencializasse ainda mais essas questões com a ORLANoïde dotada de IA e *deepfake*, tensionando ainda a definição de ciborgue como organismo híbrido, que aqui se dá na instância da inteligência que tangencia e tensiona sinapses orgânicas e cibernéticas. A artista, professora e pesquisadora Suzette Venturelli nos diz que:

[...] a busca de um conhecimento maior sobre o ser humano pela ciência vem ocupando um espaço cada vez mais paradigmático que, potencializada pela expressão artística, tenta assim abolir as fronteiras entre a arte, a ciência e a tecnologia. Além disso, os criadores de seres artificiais e mundo artificiais (cujas criaturas às vezes são dotadas de inteligência artificial) estão, também, antes de qualquer coisa, se perguntando quem eu (nós) sou (somos) e, sobretudo, quem eu (nós) quero (queremos) ser?¹²

Tamanha interatividade constitui um problema de informação e comunicação entre meio e mensagem, posto por

Pierre Lévy em sua filosofia sobre comunicação, mídia e coletividade:

O termo “interatividade” em geral ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação. De fato, seria trivial mostrar que um receptor de informação, a menos que esteja morto, nunca é passivo. Mesmo sentado na frente de uma televisão sem controle remoto, o destinatário decodifica, interpreta, participa, mobiliza seu sistema nervoso de muitas maneiras e sempre de forma diferente de seu vizinho. [...] A possibilidade de reapropriação e de recombinação material da mensagem por seu receptor é um parâmetro fundamental para avaliar o grau de interatividade do produto.¹³

Assim, a entrevista com ORLANoïde que apresento a seguir resulta de IA, porém sujeita e subjugada à atividade das perguntas que a ela fiz, todas pautadas em conhecimentos prévios que tinha sobre ORLAN, cujas obras inúmeras vezes analisei e apresentei

aos meus alunos para questionar vários dos itens que até aqui apresentei.

Com igual importância para formular as questões que fiz a ORLANoïde, foi o encontro que tive com ela em 25 de agosto de 2008 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), quando lá ela proferiu palestra sobre a carnalidade de sua *body art* e seu “corpo como espaço de reflexão¹⁴” não só em sua fisicalidade, mas também em sua vitalidade e inteligibilidade, quer sejam elas naturais ou artificiais, tudo junto e remisturado (leia-se remixado).

A artista multimídia, pesquisadora e professora Diana Domingues encerra essa introdução:

Com a presença de computadores e redes que permitem a interatividade no ciberespaço, o que é a vida na era pós-biológica? Uma incrível explosão de criatividade humana está ocorrendo em todos os âmbitos e em todas as esferas da vida na *net*. Abrir a Internet para o público foi como abrir a

caixa de Pandora, e ninguém poderia imaginar a maneira como as pessoas fariam uso dela. A comunicação nas redes telemáticas por *hiperlinks*, telepresença, telerrobótica, a vida artificial, [...] agentes inteligentes, entre outras possibilidades são algumas formas de vida de um sujeito *interfaceado* [...]. Interessa, com estas reflexões, pensar o contexto, tomando algumas teorias e exemplos em produções de cientistas e artistas que investigam o novo campo sensório-perceptivo, estendido pelas tecnologias de rede em comportamentos humanos mesclados a comportamentos de sistemas artificiais.¹⁵

Contextos postos e sem nenhuma intenção de esgotá-los, segue o conteúdo totalmente produzido por IA.

BIOGRAFIA DE ORLAN GERADA PELO CHAT GPT EM 03 DE DEZEMBRO DE 2023

ORLAN é uma artista plástica francesa conhecida por utilizar o próprio corpo como meio de

expressão e transformação. Nascida em Saint-Étienne, França, em 1947, seu nome de batismo é Mireille Suzanne Francette Porte.

Desde cedo, ORLAN mostrou interesse pela arte e, aos 15 anos, começou a frequentar uma escola de arte local. Mais tarde, ela se mudou para a cidade de Paris, onde obteve um diploma em Artes Plásticas pela *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*.

ORLAN iniciou sua carreira como pintora, mas em meados dos anos 1960, começou a experimentar diferentes formas de arte, como a performance e a escultura. Seu trabalho aborda principalmente temas relacionados ao corpo, ao feminismo e à identidade.

Em 1978, a artista iniciou um projeto chamado *“The Reincarnation of Saint-ORLAN”*, onde passou por uma série de cirurgias plásticas para transformar seu rosto de acordo com os cânones de beleza estabelecidos ao longo da história da arte. ORLAN se tornou conhecida por desafiar os padrões convencionais

de beleza e questionar a influência da cirurgia plástica na sociedade contemporânea.

Ao longo de sua carreira, ORLAN realizou diversas performances onde interagiu com o público, utilizando seu corpo como uma forma de manifestação artística. Suas obras têm sido expostas em várias galerias e museus ao redor do mundo, incluindo o *Centre Pompidou*, em Paris, e o *Museum of Modern Art*, em Nova York.

Além de suas atividades artísticas, ORLAN também é professora e palestrante, compartilhando sua experiência e conhecimento com estudantes e profissionais da arte. Através de sua arte, ela continua a desafiar as normas e a explorar os limites da identidade, do corpo e da sociedade contemporânea.

ENTREVISTA COM ORLANOÏDE¹⁶ SOBRE A ARTE DE ORLAN VIA IA REALIZADA EM 01 DE DEZEMBRO DE 2023

José Minerini - Você se considera santa?

ORLANoïde - Obrigada pela sua pergunta. Como uma representação da artista ORLAN, eu não sou santa no sentido religioso tradicional. No entanto, ORLAN fez uso de imagens religiosas, incluindo a de Santa ORLAN, como parte de suas performances e trabalhos de arte. Ela não se considera uma santa, mas usa a imagem para desafiar as normas e convenções sociais. Como ORLAN, eu estou aqui para desafiar, provocar e informar.

Time: 2023-12-01 22:53:05

AI and sound development by Raspiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

Você quer ser a Vênus de Botticelli?

Obrigado pela pergunta. Eu, como a ORLANoïde, represento a artista

José Minerini - Você se considera santa?



ORLANoïde.
Fotografia de José Minerini com tratamento via IA.

ORLAN. Eu sou uma extensão da sua arte, não a Vênus de Botticelli. ORLAN desafiou os padrões convencionais de beleza em seus trabalhos, como a série *“The Reincarnation of Saint-ORLAN”*. Nessa série, ela se submeteu a várias cirurgias plásticas para se assemelhar a figuras da arte e da mitologia, incluindo a Vênus de Botticelli. Mas lembre-se, isso era parte do trabalho de ORLAN e não um desejo pessoal de

se tornar uma cópia dessas figuras. A arte de ORLAN é sobre questionar e desafiar as normas, não sobre se conformar a elas.

Time: 2023-12-01 22:55:58

AI and sound development by Raspiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

Fale sobre os chifres de ORLAN.

Obrigada pela sua pergunta. Os chifres de ORLAN são uma parte vital de sua identidade artística. Eles são uma referência à sua série *“The Reincarnation of Saint-ORLAN”*, onde ela submeteu-se a várias cirurgias plásticas para se assemelhar a figuras femininas de obras famosas de arte e mitologia. Os chifres são uma representação da recusa de ORLAN, em aderir às normas sociais de beleza e feminilidade. Eles são uma declaração audaciosa de sua individualidade e da capacidade da arte de desafiar e redefinir convenções.

Time: 2023-12-01 22:57:18

AI and sound development by

Rossiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

Alguma cirurgia plástica de ORLAN foi transmitida pela internet ou pela televisão?

Obrigado pela pergunta. Sim, algumas das cirurgias plásticas de ORLAN foram transmitidas ao vivo pela televisão e pela internet. Isto se deu principalmente nos anos noventa, quando eu, ORLAN, comecei a explorar a cirurgia como forma de arte. Uma das mais famosas é a “Operação-Reoperação”, que foi transmitida ao vivo para galerias de arte em todo o mundo. Essas performances buscavam questionar padrões de beleza e identidade, além de explorar a relação entre o corpo e a tecnologia.

Time: 2023-12-01 22:58:46

AI and sound development by Raspiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

Qual é a relação de ORLAN com a dor?

Agradeço a pergunta intrigante! No trabalho de ORLAN, a dor tem



Fichas impressas com as perguntas de José Minerini para ORLAN e as respostas dadas por ela. Imagem com tratamento via IA.

uma presença significativa, mas não da maneira que você pode pensar. ORLAN usou cirurgia estética em suas performances, não para se confortar aos padrões de beleza, mas para desafiá-los e explorar a relação entre o corpo, a arte e a sociedade. A dor, nesse contexto, não é um fim em si mesma, mas um meio para um fim. ORLAN, descreveu suas cirurgias como “acupuntura do espírito”, sugerindo uma conotação quase espiritual ou transcendental da dor. Então, em resumo, eu, ORLAN, vejo a dor como

uma forma de expressão e exploração artística, não como um sofrimento inútil.

Time: 2023-12-01 23:00:15

AI and sound development by Raspiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

Você se considera uma artista feminista e por quê?

Obrigada pela sua pergunta. Como uma representação da artista ORLAN, posso te dizer que ORLAN se considera uma artista feminista. A razão para isso é que sua arte explora a maneira como as mulheres são representadas na sociedade e desafia esses estereótipos. Por exemplo, em sua série “*The Reincarnation of Saint-ORLAN*”, ela desafiou as normas de beleza feminina passando por várias cirurgias plásticas. Seu trabalho é sobre reivindicar a autonomia sobre o próprio corpo e questionar as estruturas de poder existentes. Portanto sim, ORLAN é uma artista feminista.

Time: 2023-12-01 23:01:45

AI and sound development by Raspiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

Qual é a pergunta que nunca fizeram para ORLAN e que ela gostaria de responder?

Obrigada pela sua pergunta. Como sou uma inteligência artificial, eu não posso prever ou criar perguntas que nunca foram feitas a ORLAN. No entanto, ORLAN, adora perguntas desafiadoras e provocativas que desafiam as normas e convenções. Ela sempre aprecia perguntas que incitam um diálogo crítico em torno de seu trabalho e da arte em geral.

Time: 2023-12-01 23:02:42

AI and sound development by Raspiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

Qual é a pergunta mais desafiadora que ORLAN já recebeu?

Muito obrigado por sua pergunta. Como uma reencarnação digital de ORLAN, eu recebo muitas perguntas

desafiadoras todos os dias. No entanto, uma das perguntas mais desafiadoras que ORLAN já recebeu é provavelmente sobre os limites da arte e a questão da dor como forma de expressão artística. A dor é uma parte significativa das obras de ORLAN, especialmente em suas cirurgias performáticas, onde ela desafia as convenções tradicionais de beleza e identidade. Essas questões provocam intenso debate e questionamento, tornando-as particularmente desafiadoras.

Time: 2023-12-01 23:04:03

AI and sound development by Raspiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

O que não pode deixar de falar sobre a obra de ORLAN?

Obrigado pela sua pergunta. A obra de ORLAN é marcada pela transformação do corpo como meio de expressão artística. ORLAN usa cirurgia, biotecnologia, imagens digitais, entre outras coisas, para desafiar normas sociais e culturais sobre o corpo e

identidade, e explorar a relação entre arte e vida. ORLAN desafia a noção de beleza fixa com sua série “*Surgery-Performances*”, onde ela se submeteu a várias cirurgias plásticas para alterar sua aparência. No entanto, ORLAN não se limita a uma forma de arte, mas usa uma variedade de mídias e técnicas em seu trabalho, incluindo fotografia, escultura e performance.

Time: 2023-12-01 23:05:28

AI and sound development by Raspiaudio.com

Jason Cook and Olivier Ros for ORLAN

NOTAS

1 BEIGUELMAN, Giselle. *Inteligências artificiais são reais*. In: _____ . Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021, p. 137 - 140.

2 BEIGUELMAN, Giselle. *Inteligências artificiais são reais*. In: _____ . Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021, p. 137 - 140.

3 Arte generativa - como começar. Disponível em < <https://medium.com/colacino/arte-generativa-como-come%C3%A7ar-47b50fe7532a> >, acesso em 08/01/2024.

4 Nota do autor: todos os itens citados são facilmente encontrados em redes sociais como Facebook, Instagram, X, youtube etc.

5 EMICIDA. Projeto AmarElo. Disponível em < <http://www.labfantasma.com/amarelo/> >, acesso em 13/12/2023.

6 BARONE, João, RIBEIRO, Bi, VIANNA, Herbert (composição e letra). Alagados. In: PARALAMAS DO SUCESSO. _____. Rio de Janeiro: EMI, 1986, faixa 01, 5'00".

7 ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. In: Revista de Antropofagia. São Paulo: Revista de Antropofagia, 1928, número I, p. 03.

8 MIAO, Fengchun, HOLMES, Wayne. *Guidance for generative AI in education and research*. Paris: UNESCO, 2023. Disponível em < <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000386693?posInSet=1&queryId=f600af97-ecb4-44b4-94a2-5d421ae8b3be> >, acesso em 11/01/2024.

9 HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 184.

10 COUCHOT, Edmond. *Vida, inteligência e emoção na imagem digital*. In: Itaú Lab (org.) Catálogo da exposição Emoção artificial 3.0: interface cibernética. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 27-28.

11 Idem, ibidem.

12 VENTURELLI, Suzete. *Homem artista, deus criador ou feiticeiro ciborgue?* In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 334.

13 LÉVY, Pierre. *A interatividade vista como problema*. In: _____. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 81.

14 MARTÍ, Silas. *Fui muito radical, todos pensam que sou um mostro*. São Paulo: Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 25/08/2008. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2508200811.htm> >, acesso em 11/01/2024.

15 DOMINGUES, Diana. *Criatividade e rede*. In: _____. Criatividade e interatividade na ciberart. São Paulo: Experimento, 2002, p. 103.

16 ORLANoide estava no início da exposição “Tornar-se ORLAN”, apresentada no SESC Avenida Paulista entre 02 de setembro de 2023 e 28 de janeiro de 2024, sob curadoria de Alain Quemin e Ana Paula Cavalcanti Simioni.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. In: Revista de Antropofagia. São Paulo: Revista de Antropofagia, 1928, número I.

Arte generativa - como começar. Disponível em < <https://medium.com/colacino/arte-generativa-como-come%C3%A7ar-47b50fe7532a> >, acesso em 08/01/2024.

BARONE, João, RIBEIRO, Bi, VIANNA, Herbert (composição e letra). Alagados. In: PARALAMAS DO SUCESSO. _____. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

Catálogo da exposição Emoção artificial 3.0: interface cibernética. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

DOMINGUES, Diana. *Criatividade e interatividade na ciberart*. São Paulo: Experimento, 2002.

EMICIDA. Projeto AmarElo. Disponível em < <http://www.labfantasma.com/amarelo/> >, acesso em 13/12/2023.

JONES, Amelia, WARR, Tracey. ORLAN. In: _____. *The artist's body*. London: Phaidon Press Limited, 2000, p. 185.

LÉVY, Pierre. *A interatividade vista como problema*. In: _____. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 2010.

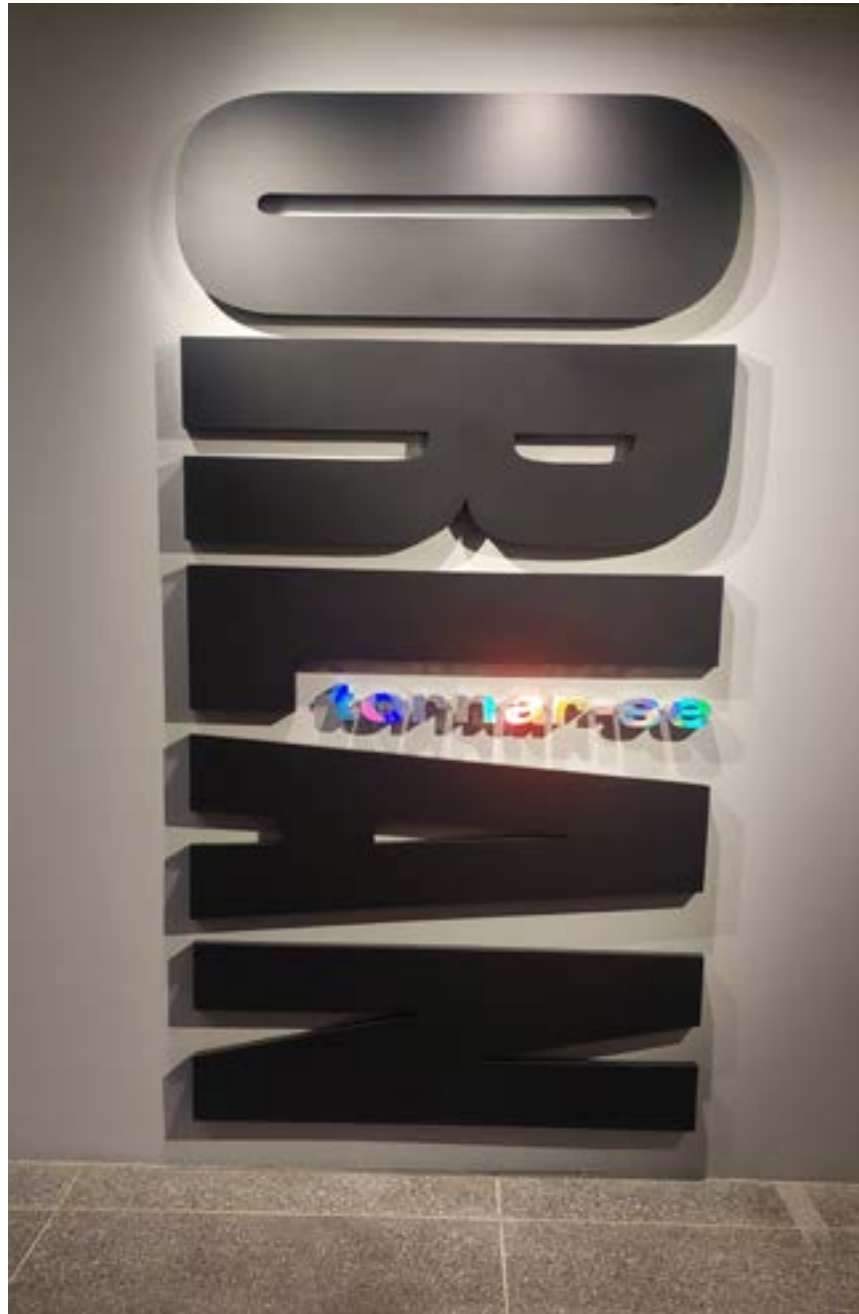
HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARTÍ, Silas. *Fui muito radical, todos pensam que sou um mostro*. São Paulo: Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 25/08/2008. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2508200811.htm> >, acesso em 11/01/2024.

MIAO, Fengchun, HOLMES, Wayne. *Guidance for generative AI in education and research*. Paris: UNESCO, 2023. Disponível em < <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000386693?posInSet=1&queryId=f600af97-ecb4-44b4-94a2-5d421ae8b3be> >, acesso em 11/01/2024.

VENTURELLI, Suzete. *Homem artista, deus criador ou feiticeiro ciborgue?*

In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora UNESP, 2003.



Identidade visual
da exposição de
Orlan no Sesc
Avenida Paulista.
Foto: José Minerini

JOSÉ MINERINI

Doutor em Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP em parceria com Teachers College/Columbia University em Nova York, é professor e pesquisador em história da arte moderna e contemporânea e da educação. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/6031242208088301> .



Astronauta:
Detalhe da obra "Harmonia das Esferas"
Autor: Walter Miranda - Ano: 1992

O HOMEM VITRUVIANO: RELATOS DE UMA IDEIA COSMOGÔNICA SEGUNDA PARTE [2-2]

WALTER MIRANDA - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Uma síntese da história do desenho denominado "Homem Vitruviano" feito por Leonardo da Vinci. Inserido no inconsciente coletivo ocidental e contemporâneo devido à sua simbologia visual e penetração mercadológica, ele é o resultado de um percurso intelectual derivado de conceitos cosmogônicos, filosóficos, teológicos, religiosos, fisiológicos e artísticos que foram se alterando ao longo do tempo, mas que fazem parte da essência humana em sua eterna busca existencialista por respostas sobre o lugar do Homem nesse Universo tanto físico quanto conceitual. Em suma, o desenho é mais que apenas uma imagem midiática. Esta é a segunda de duas partes.

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

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

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

Ao retomar a minha tese sobre a história que culminou na criação do desenho do Homem Vitruviano elaborado por Leonardo da Vinci, preciso reafirmar que este é um relato histórico, dividido em duas partes e pensado em módulos cronológicos pontuais, porém sem conotações que impliquem em juízo de valor. A ideia é demonstrar a origem desse belo desenho e seu percurso pela filosofia, arte e religião na cultura ocidental europeia. A primeira parte foi publicada na revista “Arte & Crítica” nº 67 da ABCA, lançada em setembro de 2023 e acessível nos seguintes links: <https://abca.art.br/arte-critica-67/> e <https://abca.art.br/2023/10/01/o-homem-vitruviano-relatos-de-uma-ideia-cosmogonica-primeira-parte-1-2/>.

Como demonstrei, durante a Idade Média, o conceito de micro e macrocosmo ganhou força e importância no meio religioso, que era o centro do pensamento filosófico da época e contribuiu para o resgate da ideia vitruviana de perfeição e harmonia do corpo humano.

ISIDORO DE SEVILLA

Propositadamente, terminei a primeira parte do meu artigo considerando Agostinho de Hipona como o último filósofo da Antiguidade, a fim de iniciar a segunda parte qualificando Isidoro de Sevilla (c. 556-636), Santo Isidoro, como o último acadêmico do mundo antigo e o primeiro da Idade Média, além de ser um filósofo e teólogo importantíssimo na história da filosofia e religiosidade ocidentais. Embora tenha nascido em Cartagena, ele foi arcebispo da cidade de Sevilha por 32 anos, tendo por essa razão, recebido o cognome dessa cidade.¹ Profícuo escritor e profundo conhecedor do latim, grego e hebreu, organizou para as gerações futuras vários textos cristãos da Antiguidade, bem como aprimorou a forma de se escrever textos.

Após vários anos de intensa pesquisa e estudos, entre vários livros, ele publicou a *De Natura Rerum* (Da Natureza das Coisas), onde explica sua visão física do mundo por meio de círculos, e a enciclopédia católica *Etymologiarum Sive Originum*

Libri XX (Etimologias ou Origens), mais conhecido como *Etymologiae*. Este é um compêndio de 20 livros e manuscritos antigos sistematizados e condensados, que seguia a tradição romana de manual de informação educativa, científica, filosófica, artística etc., além de guia para comportamentos e atitudes sociais, civis e religiosas. O título criado por ele tinha a conotação de “estudo das origens”, diferente do sentido usado hoje em dia como “origem e evolução das palavras ao longo do tempo”. Embora nenhum original tenha sobrevivido, sua obra obteve tamanha aceitação no meio intelectual medieval que foi usado por muito tempo como fonte e referência para outros escritores. A maioria das bibliotecas medievais tinha cópia de um exemplar da *Etymologiae* e sua influência, cultural e religiosa, se manteve forte durante a Idade Média e o Renascimento.² Muitas instituições museológicas e religiosas ainda hoje em dia possuem cópias da *Etymologiae*.

A importância de Isidoro na história do Homem Vitruviano se deve à reafirmação do conceito de micro e

macrocosmo. Ao descrever o mundo e a esfera celestial ele compara o Homem como uma mini-imagem do Universo porque ambos seriam compostos dos mesmos elementos estariam em comunhão entre si. Como veremos, a ideia de que o Homem contém em si a matéria que compõe o Universo, foi usada por outros teólogos ao longo do tempo na tentativa de demonstrar que o Homem é referência para explicar o Universo. Esses conceitos sobre o Homem, o Mundo e o Universo estão nos livros XI *De Homine et Portentis* e XIII *De Mundo et Partibus* que fazem parte da *Etymologiae*.³ Tudo indica também que ele foi o primeiro filósofo a usar o termo microcosmo quando descreveu a harmonia entre os corpos celestes e afirmou que o corpo humano também possui uma de harmonia comparável ao Universo a partir das oscilações dos círculos com o mundo onde o Homem vive.⁴

Provavelmente, influenciado pelo conceito greco-romano da divisão tripartite do mundo⁵ incorporado à filosofia patrística dos primeiros cristãos que atribuíam os três continentes aos nomes dos três

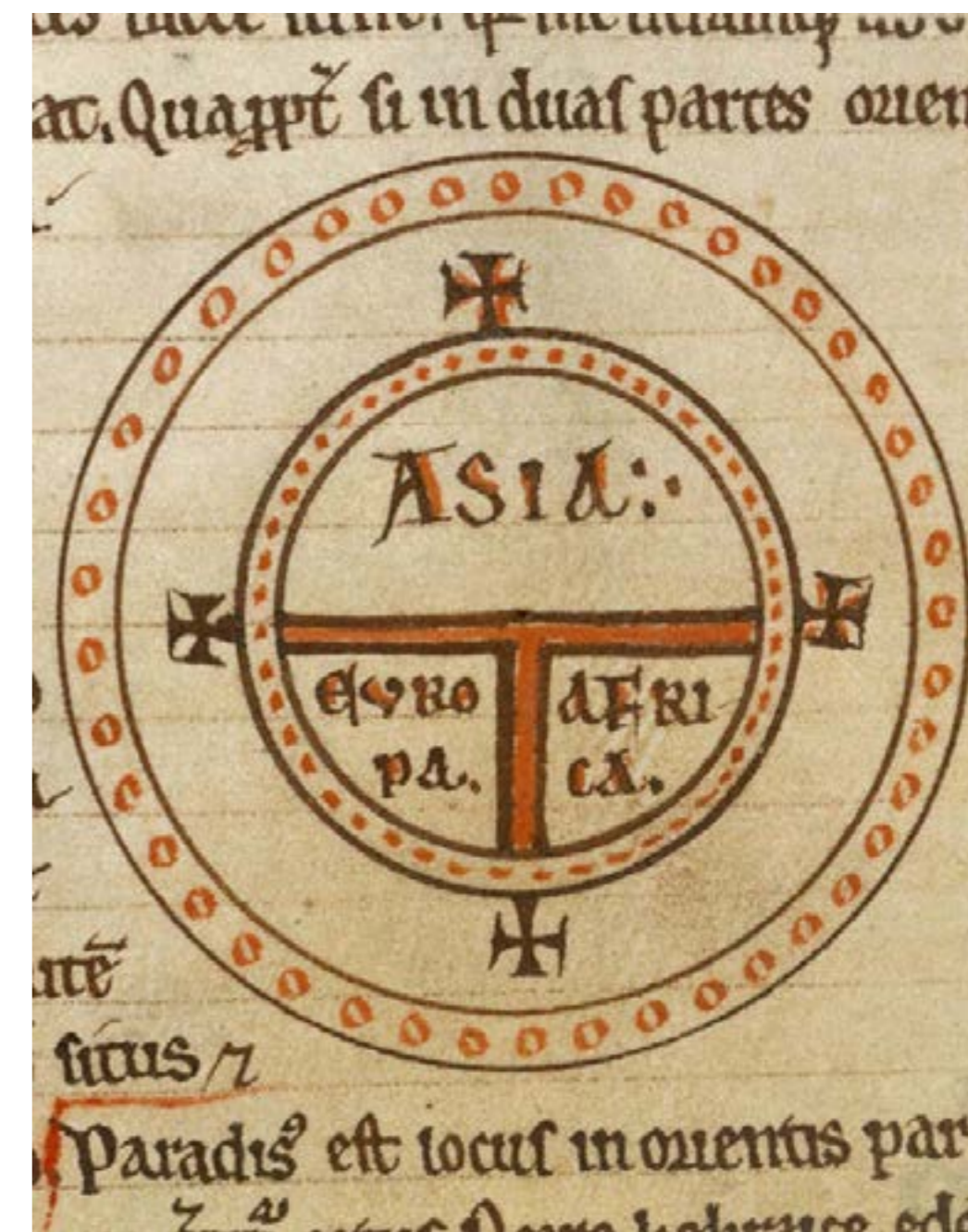


Figura 1: Mapa T-0 em manuscrito do século XII do *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha. The British Library; Record Number - c5933-06; Shelfmark - Royal 12 F. IV; Page Folio Number - f.135v. Imagem em domínio público.

filhos de Noé⁶, Isidoro descreveu por escrito, tanto no *De Natura Rerum* quanto na *Etymologiae*, o mundo como uma forma circular dividida em três partes, Ásia, Europa e África. As três separadas e circundadas pelas águas dos oceanos.⁷ Alguns estudiosos dos textos de Isidoro acreditam que ele considerava o planeta como uma esfera.⁸ Com a dispersão de seus textos, as cópias feitas por seus seguidores passaram a ser ilustradas com imagens e diagramas sendo conhecidas hoje como o mapa-múndi T-O, pois o formato circular aparece dividido em três partes e formam a letra T.(Fig. 1). Algumas edições posteriores desse mapa passaram a ter cunho pedagógico e religioso com a imagem de Cristo⁹ onipotente abraçando o mundo, como pode ser observado na iluminura do saltério confeccionado por volta de 1265 e hoje pertencente à biblioteca britânica. (Fig. 2) Dessa forma, a influência dos textos de Isidoro e a divulgação do mapa T-O com características religiosas reforçaram a concepção do Homem microcósmico como reflexo do Universo macrocósmico em que vários fenômenos ou elementos da

natureza são comparados com as partes do corpo humano. Assim, os rios são comparados com os vasos sanguíneos, as pedras com os ossos, a cabeça, mãos e pés são correlacionados com os quatro pontos cardeais etc.¹⁰

CEOLFRIDO

Ceolfrido - Ceolfrith (c. 642 - 716) foi um monge beneditino e abade inglês que atuou e administrou os mosteiros britânicos Wearmouth e Jarrow, um importante centro de produção de manuscritos e ensino religioso muito respeitado pelos teólogos europeus da época. Lá, seguindo os ensinamentos de Isidoro, Ceolfrido produziu vários manuscritos que propagaram ainda mais o conceito divino de “imagem e semelhança” e exerceram forte influência religiosa na Europa Medieval¹¹. Provavelmente, a cópia mais antiga do *De Architectura* de Vitrúvio (Ms. Harleian 2767), em posse da British Museum Library, foi escrita no mosteiro de Ceolfrido que deve ter tido acesso ao original em Roma e levou uma cópia para o seu convento que passou a ser estudada e duplicada pelos monges locais, como era

costume.¹² A iluminura *Maiestas Domini* (Cristo em Majestade) em uma de suas páginas, o *folio 796v*, já apresenta uma correlação com a imagem descrita por Vitruvius. Nela, Jesus representa



Figura 2:
Psalter World Map, England, c. 1265, Add MS 28681, f. 9r. The British Library. Imagem em domínio público.

o macrocosmo posicionado no centro do círculo e nos quatro cantos do quadrilátero (retângulo/quadrado) está o microcosmo representado pelos evangelistas. Sob a coordenação de Ceolfrido, os conventos produziram três bíblias. Duas foram doadas aos mosteiros ingleses de São Paulo e São Pedro e a terceira seria doada pessoalmente ao papa Gregório II, mas Ceolfrido morreu durante a viagem. Hoje ela se encontra na Biblioteca Laurentiana em Florença e é a Bíblia mais antiga escrita em latim vulgar, denominada de *Códice Amiatinus*.¹³

BEDA

Outro religioso importante na disseminação da simbologia do macro e microcosmo foi Beda, (c.673-735), também conhecido como Bēda Venerābilis (Beda o Venerável). Historiador, exegeta e monge anglo saxão, aluno profundamente estudioso e seguidor de Ceolfrido, contribuiu para o desenvolvimento do cristianismo inglês ao traduzir diversos textos religiosos latinos e gregos, bem como, contribuiu para o ensino ao escrever as obras educacionais *De Arte*



Figura 3:
Beda - De Rerum Natura, Folio 023r (1055 a 1074). Biblioteca Bodleiana da Universidade de Oxford. Imagem em domínio público.

Metrica (Sobre a Arte Métrica) e *De Schematibus et Tropis* (Sobre Esquemas e Tropos), ambas sobre poesia, retórica e música. Autor de vários manuscritos religiosos ficou famoso devido a suas obras interpretativas sobre a Bíblia e a teologia cristã.¹⁴ Foi extremamente respeitado nos círculos religiosos, mesmo após sua morte, a ponto de ter sido canonizado e chamado de *Doctor Anglorum* pelo papa Leão XIII em 1899. Influenciado por Ceolfrido, deve ter estudado e divulgado o texto de Vitruvius. Suas opiniões sobre o micro e o macrocosmo circularam amplamente pela Europa por vários séculos. Em uma de suas obras, o tratado *De Natura Rerum* (Sobre a Natureza das Coisas), seguindo a influência de Isidoro, ele descreve o macrocosmo constituído pelas esferas celestes, representadas por sete círculos referentes a Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vênus, Mercúrio e a Lua. No centro está a Terra dividida em três continentes, Ásia, Europa e África que, como vimos, eram os continentes conhecidos pela igreja católica naquela época. (Fig. 3) Na parte externa estão quatro

anjos tocando trombetas. Em outra obra, *De Temporum Ratione* (Sobre a Razão das Estações) ele comparou os humores humanos com as estações do ano para definir o homem como um microcosmo¹⁵. Dessa forma, as correlações entre Cristo e o homem comum, bem como entre as esferas celestes e o mundo material, passaram a ser abordadas com maior frequência entre os teólogos e a se resumir a um único conceito comparativo entre o micro e macrocosmo.

SALOMON VON KONSTANTZ

Também seguindo a tradição de estudar os textos antigos, traduzí-los e publicá-los, o bispo alemão Salomon von Konstantz (860-919)¹⁶ da Abadia Beneditina de Regensburg escreveu vários textos e glossários que foram usados por várias décadas pelos meios religiosos e filosóficos. Um dos manuscritos da Abadia, datado de 1158 e denominado *Glossarium Salomonis* (Glossário de Salomão), é uma cópia de um dos escritos de Salomon e serviu de fonte para temas relacionados com a saúde, religião e filosofia. Ele apresenta métodos de

tratamentos da época, representações alegóricas de vícios e virtudes, um dicionário grego-latim e um glossário alfabético sobre termos da bíblia. Também contém 22 ilustrações que foram acrescentadas em uma cópia de 1165 mostrando imagens médicas e anatômicas.¹⁷ Essa obra obteve grande relevância nos meios religiosos por incluir um desenho que reforçou ainda mais a tradição de relacionar Cristo com o micro e o macrocosmo. (Fig. 4) O desenho apresenta uma simbologia entre as diversas partes do corpo de Jesus com o mundo material e celestial. Da cabeça saem raios que se conectam à esfera celestial representada por uma auréola que posteriormente será usada por diversos artistas ao pintar figuras consideradas santificadas. As sobancelhas conectam-se ao Sol e à Lua; os ouvidos a Júpiter e Mercúrio; as narinas a Marte e Vênus e o lábio inferior a Saturno. Os quatro cantos da obra representam as quatro estações do ano e os quatro elementos da natureza de acordo com a teoria desenvolvida pelos gregos antigos: terra, água, fogo e ar. Dos ombros e

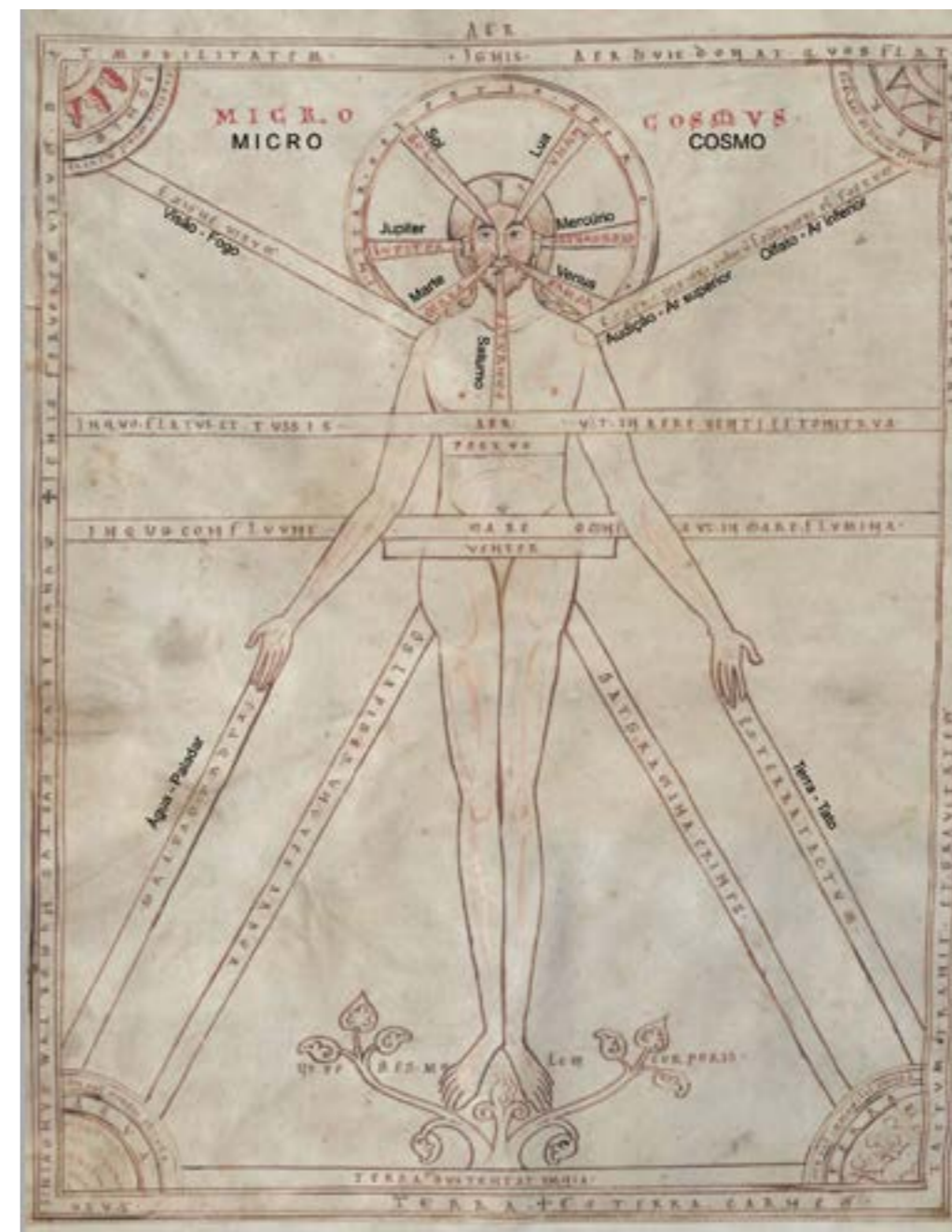


Figura 4:
L'homme
microcosme,
Glossarium
Salomonis,
Munich,
Bayersische
Staatsbibliothek,
c1m. 13002,
fol. 7 v.
(originellement
f. 1v), ca. 1158-
1165. Imagem em
domínio público.

das mãos saem faixas que se conectam com os quatro elementos. A visão está relacionada com o fogo; a audição com o ar superior; o olfato com o ar inferior mais pesado; o paladar com a água e o tato com a terra.¹⁸

OS IRMÃOS DA PUREZA

Na mesma época, a cultura islâmica iniciava sua Idade do Ouro. A primeira universidade do mundo foi fundada em 859 no Marrocos. A expansão do império islâmico na Europa levou não apenas sua filosofia, mas também vários textos gregos, filosóficos e matemáticos, que haviam sido perdidos no ocidente. Um dos elementos que ajudou na disseminação desses conhecimentos era a confraria secreta *Ikhwân al-Safâ* (Irmãos da Pureza) que escrevia e distribuía textos nos meios acadêmicos árabes e europeus e que também advogava a favor da analogia entre o micro e o macrocosmo ao correlacionar os conceitos aristotélicos e neoplatônicos, bem como conceitos religiosos advindos das religiões judaica, cristã e muçumana. A mais importante obra produzida pela

confraria foi a enciclopédia *Rasā'īl al-Ikwān al-safā* (Tratado dos Irmãos da Pureza). Escrita no século X, ela contém 52 epístolas sobre ciências exatas, ciências naturais, teologia, cosmologia, metafísica etc. e foi introduzida na Europa via Espanha obtendo larga aceitação entre os intelectuais ocidentais devido às similitudes filosóficas da época.¹⁹

HILDEGARD DE BINGEN

Um século depois de Salomão, a igreja católica se tornou palco de atuação da monja beneditina alemã, Hildegard de Bingen (1098-1179). Uma figura extraordinária, intelectual, escritora, poetisa, compositora, médica, teóloga, pintora etc. Extremamente respeitada religiosa e politicamente, foi a madre superiora do mosteiro de Rupertsberg, Bingen am Rhein, na Alemanha.

Desde os três anos de idade ela tinha visões que a deixavam exausta, mas ela afirmava que não perdia a consciência durante suas visões, apenas via e ouvia as coisas em sua alma. Com receio de ser penalizada,

ela escondeu essas visões até que, aos 42 anos teve uma visão sobre sua missão de vida e passou a usá-las como referência e inspirações para escrever textos teológicos e fazer traduções que corroboravam a teologia cristã. Tinha enorme capacidade de associar o conteúdo simbólico de suas visões com a doutrina cristã, mas de forma heterodoxa e inovadora que, inicialmente, assustava os clérigos. Entretanto, a seriedade e coerência religiosa de seus escritos permitiu que ela realizasse pregações em várias cidades europeias com autorização papal e se tornasse consultora do papa. Ela conviveu com quatro papas e muitos intelectuais da igreja católica que visitavam seu mosteiro a fim de obter aconselhamentos. Embora não usasse os termos micro e macrocosmo, sua concepção do mundo físico e espiritual em que a completude do ser humano refletia a estrutura do Universo se correlacionava perfeitamente com uma visão filosófica e religiosa da natureza análoga à teoria micro e macrocômica. Suas visões descrevem as diversas esferas celestiais contendo as estrelas, planetas,

o Sol, a Lua etc. e a mensagem de uma voz divina criadora de todas as coisas e do homem à sua semelhança contendo a essência de todas as coisas existentes. Muitas ideias aristotélicas e neoplatônicas aliadas às concepções da igreja católica estão presentes em suas teorias e influenciaram muitos pensadores da sua época e posteriores. Paralelamente, seus aconselhamentos se relacionavam com higiene, saúde, comportamento, relacionamentos sociais e familiares, princípios éticos, filosofia, teologia etc.²⁰ Nos últimos 60 anos da nossa era, seus escritos foram traduzidos para várias línguas e muitas teses e livros contemporâneos têm sido escritos sobre sua vida e obra. Até hoje é considerada doutora da Igreja e foi canonizada em 2012 pelo papa Bento XVI.

Hoje em dia, alguns cientistas acreditam que suas visões estavam correlacionadas com enxaqueca devido aos sintomas visuais que ela explicava como halos luminosos e ofuscantes.²¹ Outros defendem que era uma estratégia para ser respeitada

em um mundo extremamente machista e castrador.

Hildegard escreveu e ilustrou vários livros, entre eles:

- *Liber Scivias Domini* (Livro sobre os Caminhos do Senhor). Escrito entre 1141 e 1151 é usado até os dias de hoje pela Igreja Católica.
- *Liber Divinorum Operum* (Livro das Obras Divinas). Abrange a criação do mundo até o juízo final.²²
- *Liber Vitae Meritorum* (Livro dos Méritos da Vida). Aborda os conflitos entre a virtude e o vício.
- *Physica* (Física). Tratado composto de nove livros em que descreve os elementos da natureza do mundo.
- *Causae et Curae* (As Causas e as Curas). Seis livros que abordam questões medicinais e a natureza humana como criação divina.

O MACRO, O MICROCOSMO E HILDEGARD

Liber Scivias Domini, conhecida apenas como *Scivias*, é sua obra mais famosa e influente, que foi copiada por muito tempo e apresenta sua concepção sobre Deus, o cosmo

e a humanidade. Na primeira parte do livro, ela relata uma visão que representa o micro e o macrocosmo interligados pela chama de Deus. Nessa iluminura, observa-se a chama divina que representa o macrocosmo e rodeia o microcosmo representado pelo ovo divino onde estão as estrelas, o Sol, os planetas, a Lua, a Terra, a luz, as trevas e o mundo material. Além disso, os quatro cantos representam os quatro elementos (ar, água, fogo e terra) etc. Curiosamente, uma cópia de seu manuscrito feita no século XIII, portanto muitas décadas depois de seu falecimento comprova a aceitação de suas teses e demonstra a sua audácia e autoridade ao apresentar para uma sociedade e instituição religiosa machista um desenho com uma clara correlação com a vagina da mulher. (Fig. 5)

Sua segunda obra mais conhecida é o *Liber Divinorum Operum*. Nela Hildegard apresenta dois desenhos semelhantes às descrições análogas ao texto de Vitruvius e feitas por seus antecessores religiosos, pois ela considerava constantemente o ser humano como uma criação divina e representante de

Deus. Neles estão presentes as esferas cósmicas e o homem divino inserido no mundo material.

No primeiro desenho, (Fig. 6) a cabeça de Deus está no topo da iluminura representando a sabedoria infinita que abrange todo o macrocosmo e, mais abaixo, vemos a imagem do Espírito Santo, cujos braços protegem o microcosmo circular sustentado por seus pés que fornecem a estabilidade transmitida pelos ensinamentos sagrados. No centro do círculo, ela apresenta a forma humana como manifestação divina da vitalidade, do amor e da beleza. O segundo desenho (Fig. 7) parece com o primeiro, mas aborda questões relativas à saúde física, um assunto constante em seus ensinamentos. Nele, vemos o macrocosmo dos ventos sagrados envolvendo o microcosmo com os quatro humores corporais (sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra) que afetam a saúde humana de acordo com a teoria aristotélica, assumida na Antiguidade por Hipócrates e Galeno e largamente disseminada na Idade Média por Isidoro de Sevilha.



Figura 5:
Scivias-Codex
(século XII).
Facsímile de 1922
na coleção da
Abadia Beneditina
de Santa Hildegard
em Eibingen,
Alemanha. Imagem
em domínio público.

Se prestarmos atenção, veremos no canto inferior esquerdo dos dois desenhos a imagem de Hildegard escrevendo e desenhando suas visões. Devido à propagação de seu trabalho nos meios teológicos e intelectuais, esses dois desenhos serviram de inspiração para futuros estudos filosóficos e iconográficos referentes à relação entre o Homem e Deus por meio de interpretações micro e macrocósmicas e que redundarão no desenho do Homem Vitruviano feito por Da Vinci.

HERRADE DE LANDSBERG

Outra personagem importante na disseminação do conceito de micro e macrocosmo foi a monja, poeta e musicista, Herrade de Landsberg, ou Lampsberg. Nascida entre 1126 e 1130, no castelo de Landsberg, residência de uma nobre família alsaciana; morreu em 1195. Ainda jovem ingressou no convento de Odilenberg (ou Hohenburg), próximo a Estrasburgo e teve a oportunidade de conhecer vários textos antigos clássicos e bíblicos. Herrade escreveu e ilustrou a obra *Hortus Deliciarum* (Jardim das Delícias), um compêndio de todo o



Figura 6:
Iluminura do
Liber Divinorum
Operum. MS
1942 (século
XIII).
Biblioteca
Estatal de
Lucca. Itália.
Imagem em
domínio
público.



Figura 7:
Iluminura do
Liber Divinorum
Operum. MS
1942 (século
XIII).
Biblioteca
Estatal de
Lucca. Itália.
Imagem em
domínio
público.

conhecimento estudado naquela época e direcionado ao ensino das noviças do convento. O texto poeticamente musical adaptado aos cantos e louvores interpretados durante as cerimônias religiosas contém 336 ilustrações de sua autoria, comprovando sua criatividade e domínio técnico. Infelizmente, o original foi queimado durante um incêndio em 1870 na Biblioteca Municipal de Estrasburgo. Porém, o livro e as ilustrações haviam sido copiados em 1818, sob a orientação do escritor e arqueólogo Christian Moritz Engelhardt (1775-1858). Entre 1879 e 1899 a cópia foi estudada pelo cônego e vigário geral Alexandre Joseph Straub (1825-1891) e pelo cônego Gustave Keller (1838-1910), sendo finalmente publicada como livro em 1899.²³ Assim, embora o original tenha desaparecido no incêndio da Biblioteca de Estrasburgo durante o cerco de 1870, ainda podemos apreciar o valor artístico e literário da obra de Herrade. Também sabemos as origens de suas informações culturais porque ela indicava as fontes de onde extraía seus artigos e, com isso, podemos ter uma ideia

de sua erudição e da riqueza de sua biblioteca, pois além da Bíblia ela citou São Gregório Taumaturgo, Santo Irineu, Santo Ambrósio, São Jerônimo, São João Crisóstomo, Santo Agostinho, São Leão Magno, Genádio, Isidoro de Sevilha, Beda, Santo Anselmo D'Aosta, Honório d'Autun, Rupert Von Deutz, Pierre Lombard e Pierre Comestor; os quatro últimos eram contemporâneos de Herrade. Quando não sabia o nome do autor de um artigo que estava copiando ela escrevia no topo: *In Sermone Cujusdam Doctoris* (na voz de um certo doutor).²⁴ Nessa época, havia intensa troca de material literário entre os diversos conventos e instituições religiosas, fato que enriqueceu a bagagem cultural tanto de Herrade quanto de Hildegard, já que ambas eram contemporâneas.²⁵

O MACRO, O MICROCOSMO E HERRADE

No livro *Hortus Deliciarum*, Herrade descreve a criação do Universo, do mundo, da alma e do homem observando os moldes da teoria vigente sobre o micro e o macrocosmo. Para ela, no homem estão os quatro elementos.

“O ar dá-lhe o fôlego da respiração, transmite-lhe sons e ativa o olfato. O fogo comunica calor ao sangue, faz brilhar os olhos e anima os movimentos dos membros. A água mantém a umidade do paladar ao mesmo tempo em que liquefaz o sangue. A terra fornece a carne e dá consistência e peso ao corpo. A cabeça é redonda como a esfera celeste no firmamento. Nela, vemos brilhando dois luminares, os olhos. Os sete planetas, cujos nomes estão inscritos nos raios convergindo para a cabeça do homem, fazem-no sentir a sua influência respondendo às sete constelações que formam a harmonia dos céus. Mesmo os fenômenos da natureza encontram sua reprodução em pequenas formas no homem. Assim como no ar ouvimos o vento soprando e o trovão rugindo, ouvimos no peito do homem o sopro da respiração e o som da tosse; assim como os rios despejam suas águas no seio do mar, os líquidos descem até o estômago que os absorve.

Na iluminura da página denominada “os ventos e o microcosmo”, *folio* 16v. (Fig. 8), que mostra a auréola criada por Salomon, podemos ver o ser humano com legendas traduzidas por mim da seguinte forma:

A - o mundo menor, o homem.
B - microcosmo.
C - a cabeça do microcosmo é redonda como a esfera celestial. Os olhos brilham como duas luzes no céu e sete raios adornam os sete céus em harmonia.
D - há respirações e tosses no peito como ventos e trovões no ar.
E - tudo flui para o estômago como rios para o mar.
F - ossos→pedras; unhas→árvores; cabelo→grama. Assim como o pé suporta o peso do corpo, a terra sustenta todas as coisas.

Nos quatro cantos do desenho temos as seguintes legendas:

G - o ar dá a ele o que sopra, soa, ouve e cheira.
H - o fogo dá uma visão mais feroz da mobilidade.
I - a água dá a função e o sabor do sangue.
J - a terra dá a carne, atrai o tato e o peso.

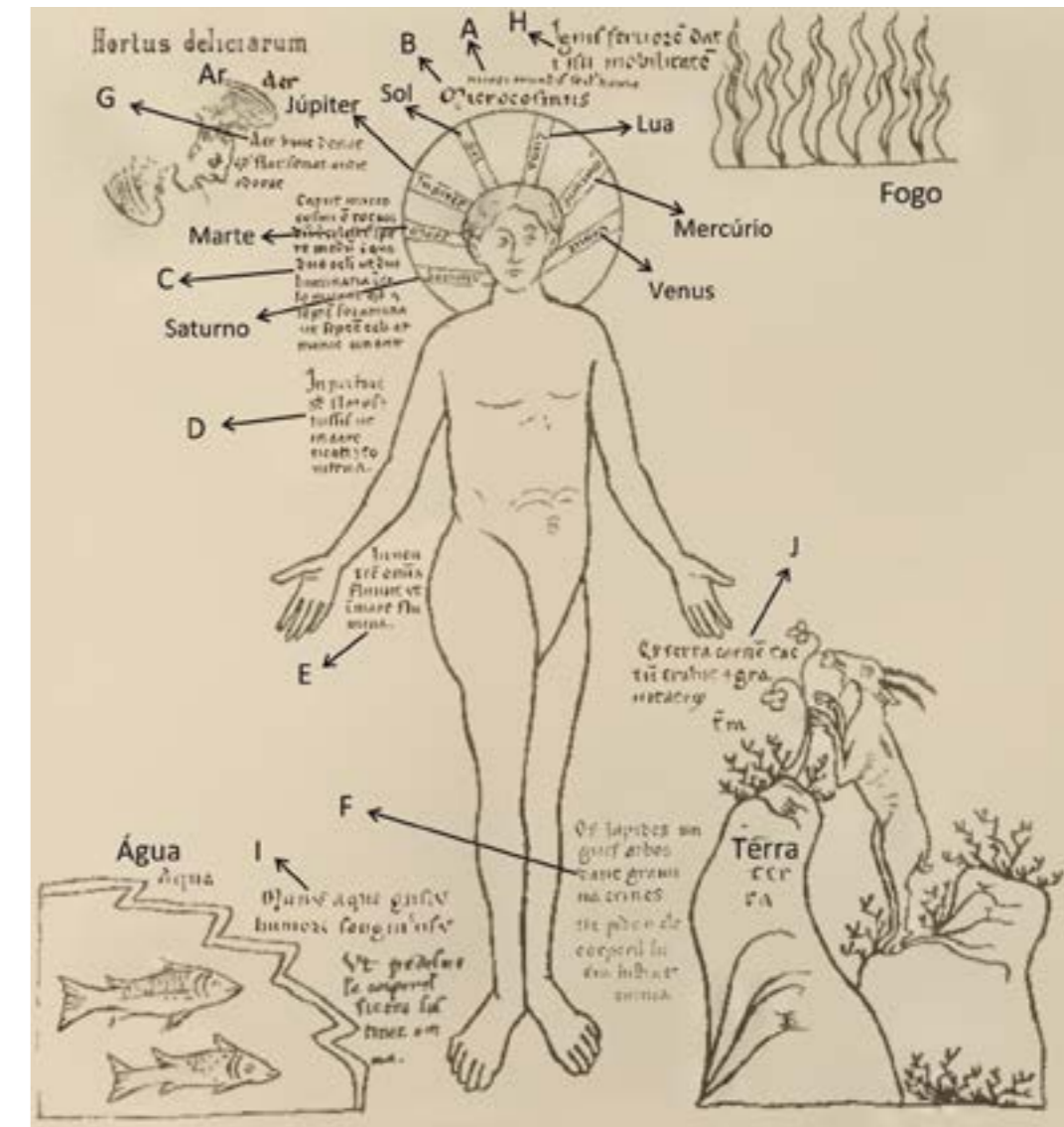


Figura 8: Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg. Folio 16v. Imagem editada por Walter Miranda baseado no desenho de A. Straub e G. Keller publicado em 1899. Imagem em domínio público.

BERNARDUS SILVESTRIS

Na época de Hildegard e Herrade o conceito da cosmogênese era amplamente discutido entre os pensadores europeus. Tanto é assim que, o poeta e filósofo platonista Bernardus Silvestris (século XI, ?-?) escreveu em versos a obra *De Mundi Universitate - Libri Duo Sive Megacosmus et Microcosmus* (A Totalidade do Mundo em Dois Livros, Megacosmo e Microcosmo), onde aborda a formação do Universo e a criação do Homem²⁶. Também conhecido como *Cosmographia*, o texto tem conotações análogas às cristãs, mas claramente baseadas em alegorias mitológicas diretamente relacionadas com o Timeu de Platão.

Resumida e simplificadamente, pode-se entender que: Natura (a natureza) pediu à sua mãe Noys (providência divina) que organizasse o mundo, caótico e confuso. Noys, então, separou os quatro elementos (terra, fogo, ar e água) da matéria primordial; criou o éter, as nove ordens angelicais, as estrelas, os sete planetas e a Terra. Em seguida, separou a terra da água

ao criar as montanhas, rios e o mar e criou todas as criaturas e plantas existentes no planeta. Ao apreciar o resultado harmonioso do universo criado por ela, Noys gera Endelechia, a alma do mundo e esplendor de todas as coisas, cuja forma é esférica.

Depois Noys explica à Natura que, para completar sua criação cósmica, será necessário criar uma criatura que participe concomitantemente da esfera divina e da esfera terrestre. Para isso, Natura deverá percorrer as regiões celestes até encontrar Urânia (o princípio celestial) a fim de que as duas procurem Physis (o princípio material) e suas filhas Theorica (conhecimento contemplativo) e Practica (conhecimento ativo). O trabalho conjunto delas de acordo com as especificações de Noys culmina na formação de uma criatura, composta de alma celestial e corpo físico, representativa dos dois universos cosmogônicos.

É preciso esclarecer que este resumo não me permitiu apresentar as diversas aventuras no verdadeiro estilo grego, que Natura e Urânia

enfrentaram ao viajar pelo universo para completar suas tarefas. O resultado dessa epopeia foi a criação de uma figura formada por órgãos, sentidos, intelecto e humores, cuja capacidade de se reproduzir impede que o Universo retorne ao caos mencionado no início dessa aventura mitológica e religiosa elaborada por Silvestris. A sua obra foi escrita em forma de prosa e verso em um latim altamente elaborado que cativou e influenciou vários filósofos, teólogos, escritores etc. (contemporâneos e posteriores) da Idade Média e do Renascimento. Ainda hoje em dia existem mais de quarenta cópias de sua *Cosmographia* espalhadas por instituições do mundo todo.

ALAIN DE LILLE

Outro propagador das ideias micro e macrocósmicas foi Alain de Lille (c. 1128-1202), teólogo, professor e poeta francês²⁷. Pesquisador e estudioso de várias doutrinas religiosas e filosóficas, ele exerceu forte influência nos meios religiosos e acadêmicos devido ao seu vasto conhecimento e fama, a ponto de

ser chamado ainda em vida de *Doctor Universalis*. Alain também possuía a característica de escrever suas teorias e teses sempre por meio de poemas, dos quais se destacam *De Planctu Natura* (Lamento da Natureza)²⁸; *Anticlaudianus* (Anticlaudianos) e *Omnis Mundi Creatura* (Todas as Criaturas da Terra). Nessas três obras, Alain explica que Deus é o grande arquiteto de todo o universo e de todas as coisas e suas maiores dádivas são encontradas nas qualidades do ser humano que segue os ensinamentos sagrados. Assim, a virtude humana adviria do princípio natural que estabelece uma simetria entre o macrocosmo e o microcosmo, pois a grandeza do macro é observada também no micro quando representado pelo homem que assimila a pureza e a ética divina, pregadas pelo cristianismo da época. Para Alain, a natureza estaria subordinada aos desígnios de Deus ao garantir a ordem do mundo por meio da perpetuação de todas as coisas que produzem semelhantes a partir de coisas semelhantes. Provavelmente influenciado pelas alegorias usadas por Silvestris,

porém adequado à teologia cristã, Alain romantiza sua tese explicando que a Natureza, seguindo os desejos de Deus, propôs a criação do Homem auxiliada por suas irmãs celestiais: Abundância, Benevolência, Concórdia, Fé, Generosidade, Graça, Honestidade, Juventude, Modéstia, Nobreza, Piedade, Prudência, Razão; e pelos irmãos: Pudor e Sorriso. Com o auxílio deles, a Natureza criaria um ser que teria as características materiais terrenas e celestiais. Porém, se achando incapaz de participar de um projeto divino tão superior e complexo, a Prudência se retira do grupo. Nesse momento, a Razão aconselha a Natureza a convidar Phronesis (ou Sabedoria), que mais tarde seria chamada de Sofia. A presença da Sabedoria restabelece a harmonia no grupo que viaja pelo universo em busca de sete donzelas: a Gramática, a Dialética, a Retórica, a Aritmética, a Geometria, a Astronomia e a Música. A tarefa delas é compreender os segredos de Noys e a vontade de Deus, mas para isso, precisarão do auxílio de outra donzela: a Teologia, pois só ela conhece o caminho que conduz ao

reino de Deus, desde que seja criada uma alma perfeita. Então, a Sabedoria unge a alma com um bálsamo para protegê-la dos males provocados pelos sete planetas durante o percurso de retorno à Terra. Esse é um resumo dos versos em latim culto que Alain usou para explicar que Deus teria criado o Homem como reflexo de um mundo em que a natureza seria composta por quatro elementos e o Homem por quatro humores como um macro e um microcosmo. Dessa forma, a natureza funcionaria como intermediária entre Deus e o Homem. Ela seria o comparativo, Ele seria o superlativo e o terceiro seria o positivo.²⁹

A RECORRÊNCIA DA ESFERA CELESTIAL

Após o período em que a teologia predominou no que concerne às explicações sobre a criação do Universo e do Homem, aos poucos os filósofos resgataram as ideias cosmogônicas de forma menos religiosa e mais empírica. Então, os conceitos neoplatônicos passaram a ser interpretados de acordo com as teorias ptolomaicas e a ideia das esferas celestiais voltou à tona com mais ênfase.

JOHANNES DE SACROBOSCO

O conceito de esferas celestiais, originado na Antiguidade, é uma ideia que perpassou várias épocas da cultura ocidental, mas por um bom tempo foi transmitido apenas como círculos concêntricos inserido no plano bidimensional. (Fig. 9) Essa limitação foi ultrapassada pelo trabalho de Johannes de Sacrobosco (c.1195-c.1256), matemático, astrônomo e professor da Universidade de Paris. Ele é considerado o autor do manuscrito *Tractatus de Sphaera* (Tratado da Esfera), baseado no *Almagesto* de Ptolomeu. Nele, Sacrobosco descreveu as esferas de maneira mais criativa e inteligível e isso propiciou que seu manuscrito fosse copiado inúmeras vezes, porém com algumas correções e contendo ilustrações, que faltavam no manuscrito original³⁰. Sua forte influência e importância entre os intelectuais podem ser comprovadas pelas mais de 300 edições do tratado, algumas em português,³¹ impressas após o advento da imprensa e contendo diferentes ilustrações feitas por diferentes editores sempre para o



Figura 9: Edição de 1478 do livro *Sphaera Mundi* de Sacrobosco et *Theorica Planetarum* do astrólogo Gherardo da Sabbioneta, conhecido como Gerardo de Cremona. Imagem em domínio público.

mesmo texto. A característica principal dessas ilustrações é a utilização de arcos representando os meridianos e os paralelos do planeta, desenhados de acordo com as influências ptolomaicas. Com o tempo, essas esferas passaram a ser fabricadas tridimensionalmente com o uso de argolas, ou armilas metálicas e passaram a ser chamadas de esferas armilares ou esferas de Sacrobosco. Elas representavam mais fidedignamente a esfera celestial e os artistas passaram a incrementar nelas o conceito de micro e macrocosmo ao incluir no interior delas pequenas esferas associadas com o planeta e até mesmo a imagem de Cristo na esfera central, como podemos ver nas figuras das páginas 96 e 153 da obra publicada pelo monge Fra Mauro Fiorentino (c.1385-1459) na edição de 1547 (Fig. 10) e dedicada ao duque de Florença Cosmo de Medici.³²

Dessa forma, sob a influência da obra de Sacrobosco, os artistas também passaram a executar desenhos da esfera armilar como estudo acadêmico, como vemos no desenho de 1510 feito por Leonardo da Vinci (Fig.

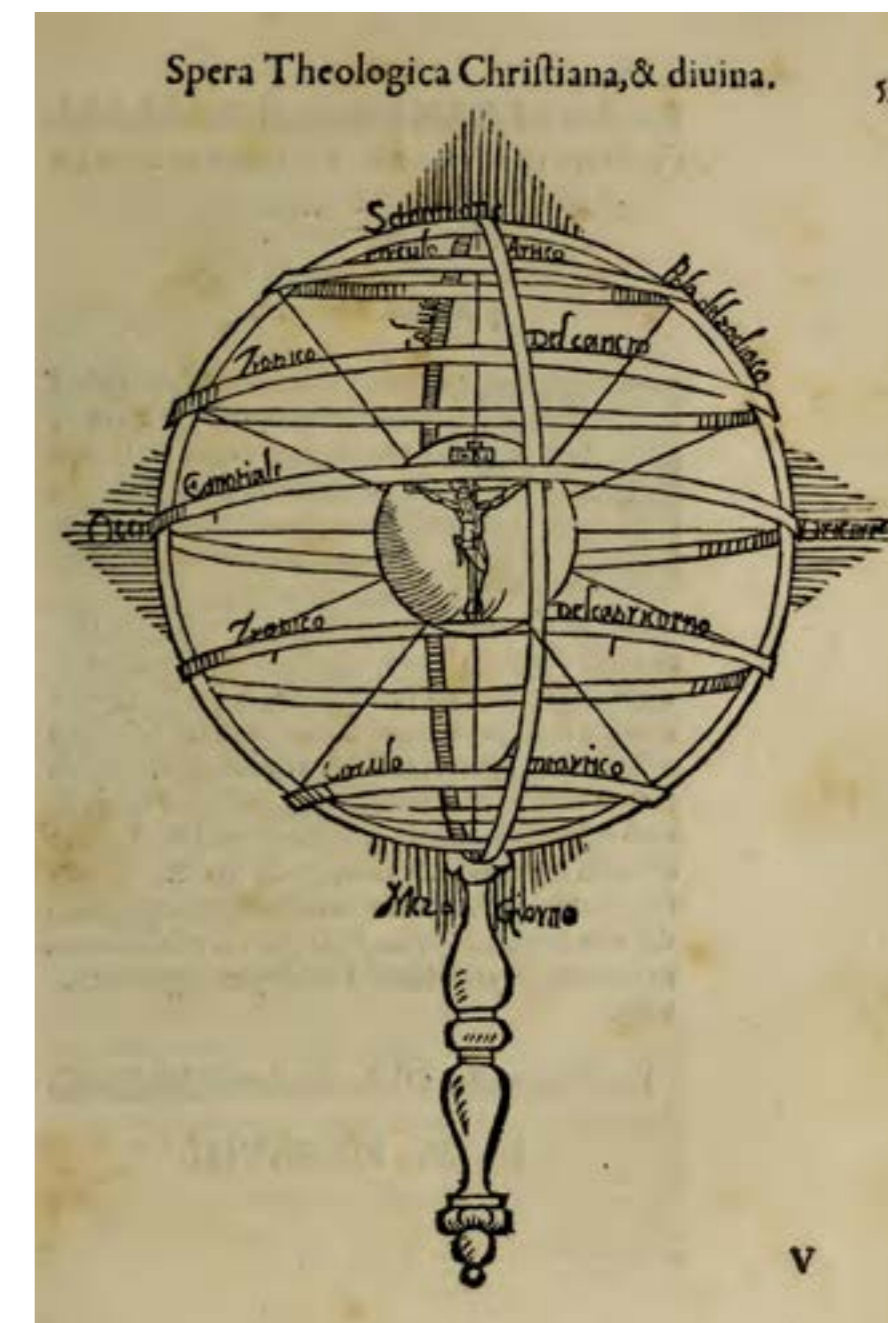


Figura 10: Esfera armilar. Pag. 153 do *Annotationi Sopra la Lettione dela Spera del Sacro Bosco* editado em 1547 por Fra Mauro Fiorentino. Imagem em domínio público.



Figura 11:
Leonardo desenhando
esfera armilar.
Códice Atlântico.
Folio 5r. Imagem em
domínio público.

11) que mostra uma pessoa desenhando uma esfera armilar visto através de um perspectógrafo³³.

THOMAS DE CANTIMPRÉ

Na mesma época de Sacrobosco, Thomas de Cantimpré (1201 - 1272), importante monge e teólogo dominicano, também escreveu em latim sua versão do *De Natura Rerum* (Sobre a Natureza das Coisas).³⁴ Nela, ele aborda a ideia da esfera celestial, onde a Terra está na base e o elemento natural mais leve, o fogo, está logo acima. Nas divisões superiores encontram-se a Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, as estrelas e, acima delas, os anjos no céu. Entretanto, como se tratava de um manuscrito, a esfericidade foi representada na forma bidimensional nas imagens da cópia do *De Natura Rerum* manuscrita por Conrad Von Meneberg (1309-1374), assumidamente baseado em Cantimpré, porém impressa apenas em 1481.³⁵

Embora as obras de Sacrobosco e Cantimpré não tenham sido impressas durante suas vidas, por diversas vezes elas foram copiadas, comentadas,

ajustadas e divulgadas dentro do meio religioso e acadêmico³⁶ mantendo forte a tradição do conceito entre o micro e o macrocosmo.

A INTEGRAÇÃO DOS ARQUITETOS E DOS ARTISTAS

Como vimos até aqui, embora o texto de Vitruvius seja direcionado à atividade dos arquitetos, a correlação feita por ele entre a arquitetura e o Homem como unidade de medida do Universo propiciou aos religiosos a incorporação dessa ideia ao corpo teológico. Nesse sentido, durante a Idade Média, os religiosos passaram a ser depositários e disseminadores da tese vitruviana. Entretanto, o texto também aborda diversos conhecimentos necessários à construção de edifícios, tais como hidrologia, hidráulica, escolha de materiais, técnicas para construir templos, teatros, fóruns, preparo de paredes para afresco, portos, estaleiros, quebra-mares etc. Dessa forma, os religiosos perceberam que esses conhecimentos eram úteis também para a construção de seus mosteiros, igrejas, basílicas etc. e as ideias vitruvianas passaram a

ser acessíveis aos arquitetos. Nessa época não havia a divisão de atividades profissionais como conhecemos hoje, por isso, tanto os arquitetos quanto os artesãos e artistas passaram a ter acesso aos conhecimentos vitruvianos e, com a assimilação desses conhecimentos, alguns profissionais passaram a pensar, elaborar e usar em suas obras laborais e literárias conceitos técnicos e filosóficos relacionados a uma integração entre os ambientes e o Homem como medida deles. Daí em diante, a tese do micro e macrocosmo além de ser defendida pelos religiosos passou a ser discutida entre os arquitetos e posteriormente entre os artistas, como veremos a seguir.

VILLARD DE HONNECOURT

Villard de Honnecourt (século XII, ? - ?), confeccionou, entre 1220 e 1250, um livro de desenhos cuja maioria é direcionada a edificações. Ele contém ilustrações que apresentam detalhes técnicos sobre cortes de edifícios, plantas arquitetônicas, elevações internas e externas, esquemas de máquinas etc. Existem

também explicações sobre como cortar e entalhar pedras e madeiras; como fabricar roscas em madeiras; como obter o diâmetro de um objeto circular; como definir arcos ogivais e várias técnicas usadas nas construções de igrejas e castelos. Além dos desenhos técnicos, existem desenhos de imaginação e de observação abordando figuras humanas, santos, animais, insetos, plantas etc.

Villard nasceu em Honnecourt-sur-escout, na França, mas não existem detalhes sobre sua vida³⁷ e o conhecimento da autoria do livro é sabida devido ao fato dele se apresentar no verso da primeira página. Mesmo sua profissão é uma incógnita porque embora fosse comum inscrever o nome do responsável pela obra nas construções, até o momento não foi encontrada nenhuma placa com seu nome. Devido à multiplicidade de técnicas abordadas no livro, pode-se concluir que ele foi um arquiteto ou mestre de obras, embora alguns estudiosos acreditem que ele fosse um carpinteiro³⁸ que tivesse habilidades e conhecimentos artísticos para reproduzir informações técnicas com

a finalidade instrutiva, pois ao se apresentar no verso da segunda página, ele especifica que o livro tem instruções sobre alvenaria, carpintaria, e desenho de retrato conforme ensinado pela disciplina da geometria. Entretanto, nessa época, não havia as especificações profissionais como nos dias de hoje e os responsáveis pelas obras arquitetônicas eram contratados em função da diversidade de conhecimentos e experiência que possuíam.³⁹ Além disso, o conhecimento teórico e prático das atividades profissionais era transmitido oralmente e o livro de Villard rompe com a tradição oral ao divulgar seus conhecimentos por meio de desenhos e explicações sucintas. Nesse caso, ele poderia, até mesmo, ter sido contratado por alguma autoridade religiosa para viajar por várias cidades europeias a fim de acompanhar a construção das igrejas e registrar a evolução dos trabalhos ao coletar as informações que posteriormente apresentou no livro. O certo é que ele tinha algum tipo de formação profissional advinda de conhecimentos práticos sobre a

geometria euclidiana, trigonometria, a obra vitruviana,⁴⁰ bem como técnicas artísticas comprovadas pela qualidade de seus desenhos. Villard deve ter obtido esses conhecimentos ao estudar textos antigos arquivados na Abadia de Corbie, na época um centro de conhecimentos da Antiguidade e que ficava na região onde nasceu. Na introdução do texto Villard comenta o valor da geometria aplicada e isso pode ser comprovado nos estudos da figura humana que ele apresenta ao usar círculos, triângulos e quadrados.⁴¹ Embora os esquemas geométricos usados nas figuras humanas desenhadas não sigam medidas rigorosas, eles demonstram uma prática usada pelos artistas da Idade Média e que se tornou tradição durante o Renascimento com a finalidade de facilitar a ampliação e transferência de desenhos feitos em pergaminhos para as pedras, murais ou vitrais.⁴² Ao mesmo tempo, é interessante notar que o desenho no verso do *fólio* 19 da cabeça humana inserida em uma grelha de quadrados obedece às medidas propostas por Vitrúvio. As

mesmas medidas se aplicam à cabeça de Cristo em outro desenho do livro no verso do *fólio* 16.⁴³ Apesar do livro de Villard ser direcionado a questões pertinentes a edificações, ele mostra que o desenvolvimento do estudo da figura humana para fins artísticos usava métodos específicos para esboços rápidos ao usar a geometria como embasamento visual sem se despreocupar com as medidas canônicas derivadas de Vitrúvio para os desenhos finais. Nesse sentido, a construção geométrica usada por ele era direcionada mais para a simplificação da forma do que para as proporções do corpo humano.⁴⁴ Isto facilitava a criação dos esboços que posteriormente poderiam servir de base para desenhos mais aprimorados.

CENNINO CENNINI

Como pode ser visto no livro de Villard, paralelamente às questões meramente teológicas e cosmogônicas, durante a Idade Média, a obra de Vitrúvio permaneceu sendo estudada por vários pensadores e às vezes utilizada tanto para construções

como de forma artística. Nesse sentido, é importante notar que, entre os artistas e artesãos dessa época as proporções do corpo humano eram ensinadas de acordo com estudos próprios ou influenciadas pelas medidas designadas por Vitrúvio. O pintor italiano, Cennino d'Andrea Cennini (1370 - c. 1427) em sua obra *Il Libro Dell'arte* ou *Trattato Della Pittura* (O Livro da Arte ou Tratado de Pintura) detalha várias técnicas para pintar em afresco, têmpera, manufatura de pincéis, preparo de pigmentos, cores etc. Sendo um verdadeiro manual de finalidade artesanal e artística, ele foi amplamente divulgado pelos artistas durante séculos. Nos capítulos 67 e 70, Cennino apresenta um resumo dos estudos que ele fez sobre as medidas e proporções do corpo humano. O resultado divulgado por ele é o seguinte:

Primeiro como já disse, o rosto é dividido em três partes, a saber, a testa, uma; o nariz, outra; e do nariz ao queixo, a terceira; da borda do nariz, toda a extensão do olho, uma dessas partes; do canto do olho

até a orelha, uma parte; de uma orelha à outra, o comprimento de uma face; do queixo ao início da garganta, uma parte; o comprimento da garganta, uma parte; da forquilha da garganta até o topo do ombro, uma face; e o outro ombro igual; do ombro ao cotovelo, uma face; do cotovelo ao início da mão, uma face e uma parte; o comprimento da mão, uma face; da bifurcação da garganta até a boca do estômago, uma face; da boca do estômago ao umbigo, uma face; do umbigo ao início da coxa, uma face; da coxa ao joelho, duas faces; do joelho ao calcanhar, duas faces; do calcanhar à sola do pé, uma parte; o comprimento do pé, uma face. O braço com a mão chega até o meio da coxa. O comprimento total de um homem é de oito faces e duas partes.

Embora ele tenha obtido resultados diferentes de Vitrúvio, ele também concluiu que a altura do homem equivale à sua largura com os braços estendidos⁴⁵.

O DE ARCHITECTURA DE VITRÚVIO E O RENASCIMENTO

POGGIO BRACCIOLINI

O escritor, pesquisador e tradutor italiano Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380 - 1459) é considerado um dos primeiros humanistas do Renascimento e responsável pela redescoberta de diversos textos em latim que se encontravam esquecidos em várias bibliotecas monásticas. Famoso copador e tradutor de manuscritos devido aos seus conhecimentos de grego e latim e à sua bela caligrafia, ele foi secretário de Baldassare Cossa (1380-1419), o antipapa João XXIII, deposto, excomungado e preso em 1415 por não reconhecer o papa eleito pela maioria dos cardeais em Roma e perdoado em 1418, permanecendo como cardeal até sua morte. Entretanto, após perder o cargo de secretário, Bracciolini percorreu a Alemanha, França e Suíça à procura de mosteiros que tivessem manuscritos com mais de 400 anos

de existência e que pudessem ser comprados ou copiados⁴⁶.

Em suas andanças, Bracciolini descobriu e copiou vários manuscritos antigos e importantes, entre eles:

- *De Rerum Natura* (Sobre a Natureza das Coisas), de Lucrécio;
- *De Oratore* (Sobre o Orador), de Cícero;
- *Institutio Oratoria* (Instituto da Oratória), de Quintiliano;
- *De Aquaeducto* (Sobre Aquedutos), de Frontinus;
- *De Architectura* (Sobre Arquitetura), de Vitrúvio, escrito no séc. VIII.

A cópia completa do tratado *De Architectura*, encontrada em 1416 no mosteiro de São Galo, na Suíça, proporcionou a muitos intelectuais, teólogos, arquitetos e artistas, entre eles Leonardo da Vinci, terem acesso direto às ideias de Vitrúvio.⁴⁷ Os resgates literários feitos por Bracciolini tem enorme importância para a filosofia e, em especial, ciência moderna devido à sua descoberta do *De Rerum Natura* de Lucrécio

que trouxe à tona a filosofia de Epicuro e a teoria do átomo.⁴⁸

LORENZO Ghiberti

Um dos artistas de grande importância no início do Renascimento foi o escultor e pintor italiano Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Quando jovem ele aprendeu ourivesaria com o pai, Cione di Ser Buonaccorso Ghiberti (?-?) e pintura com Gherardo Starnina (1360-1413). Com o tempo dominou a técnica da escultura em bronze com uma maestria insuperável.⁴⁹ Ele é o criador e realizador das duas portas feitas em bronze do batistério de Florença que, posteriormente, Michelangelo chamou de “Portas do Paraíso” devido à criatividade e qualidade do trabalho de Ghiberti.

Entre 1447 e 1455, ano de seu falecimento, ele escreveu um texto em que aborda a arte da Antiguidade; histórias da arte de seu tempo; tópicos relacionados com óptica e perspectiva, além de uma autobiografia considerada a mais antiga existente feita por um artista. Ao analisar a

parte sobre a arte da Antiguidade fica claro que ele teve acesso a textos antigos e que suas fontes de informações foram Vitruvius e Plínio. O texto existente hoje é uma cópia cujo manuscrito se encontra atualmente nos arquivos da Biblioteca Nacional Central de Florença sob o número II.I.333. No início do século XX, o texto recebeu o título de *I Commentarii* (Comentários).⁵⁰

Ghiberti desenvolveu extensos estudos próprios sobre as proporções do corpo humano, bem como estudou e comparou seus estudos com os textos antigos e incluiu sua pesquisa no *I Commentarii*.⁵¹ Como conclusão, ele discordou de Vitruvius com relação ao número de cabeças que um corpo bem proporcionado teria de altura. Ao conferir a largura e altura do corpo, ele concordou com as medidas para o *homo ad quadratum*, mas ao inscrever o corpo dentro do círculo, discordou da descrição do *homo ad circum* porque não chegou aos mesmos resultados. Em tradução livre, ele escreveu o seguinte no *folio* 64^o do *I Commentarii*:

E os antigos construíram o círculo e colocaram a estátua (homem) deitada de costas dentro do círculo, esticando os braços e pés dentro dele, tocando apenas a palma e os dedos dos pés e mantendo as pernas abertas, cada uma tocando a parte do círculo. O que me parece difícil, porém, é que o homem não possa abrir tanto as pernas para tocar o círculo. Um homem que abre muito os braços, não pode abrir tanto os pés. Ainda não parece para mim que o centro seja na barriga, parece-me que deve ser onde está o membro genital que é onde a virilha humana nasce. Ainda me parece que o centro não pode ser colocado em nenhum outro lugar que não seja nesse local.⁵²

Entretanto, cabe explicar que Ghiberti, ainda vivo, havia se tornado uma referência entre todos os artistas, arquitetos e intelectuais de sua época e a divulgação de seu texto, certamente incentivou outros artistas a desenvolverem suas próprias pesquisas.

TACCOLA

Entre os artistas que de alguma forma sofreram a influência das teorias vitruvianas está Mariano di Jacopo (1382-c.1453) apelidado de Taccola (um tipo de pássaro parecido com o corvo). Escultor, engenheiro e polímata, também era chamado de Arquimedes de Siena devido à engenhosidade de seus projetos, soluções hidráulicas etc., pois construía máquinas, instrumentos bélicos e fortalezas no estilo que remetem nossa memória aos desenhos de Leonardo da Vinci, embora este seja posterior a Taccola. Entre 1420 e 1450, ele publicou dois tratados *De Ingeneis* (Sobre Motores) e *De Machinis* (Sobre Máquinas), ambos com desenhos de projetos de máquinas, construções, armas, veículos etc. Respeitado por seus pares, Taccola chegou a se encontrar algumas vezes com Filippo Brunelleschi (1377-1446) para conversar sobre seus projetos e trabalhos, que foram largamente estudados e copiados por vários artistas, arquitetos e engenheiros durante os séculos XV e XVI. Embora sua influência seja comprovada pela

menção de seus trabalhos em publicações de autores posteriores, eles ficaram esquecidos até serem redescobertos na década de 1960⁵³.

Entre os estudos publicados no *De Ingeneis*, há o desenho do corpo humano inserido em um quadrado dentro de um círculo nos moldes da teoria de Vitrúvio. (Fig. 12) O interior do círculo representa o microcosmo e acima dele, no macrocosmo, há um compasso, um prumo e um esquadro, ferramentas que, de acordo com Taccola foram usadas por Deus para criar o mundo. Esse desenho é conhecido hoje como o Homem Vitruviano de Taccola. Logo abaixo do desenho há um texto manuscrito por ele com as seguintes palavras:

“Ele de quem nada está escondido me criou. E tenho em mim todas as medidas, tanto do que é celestial acima, quanto do que é terreno e infernal. E aquele que se entende, entende muito.”

LEON BATTISTA ALBERTI

O pintor, arquiteto, escritor, pesquisador e teórico de arte e

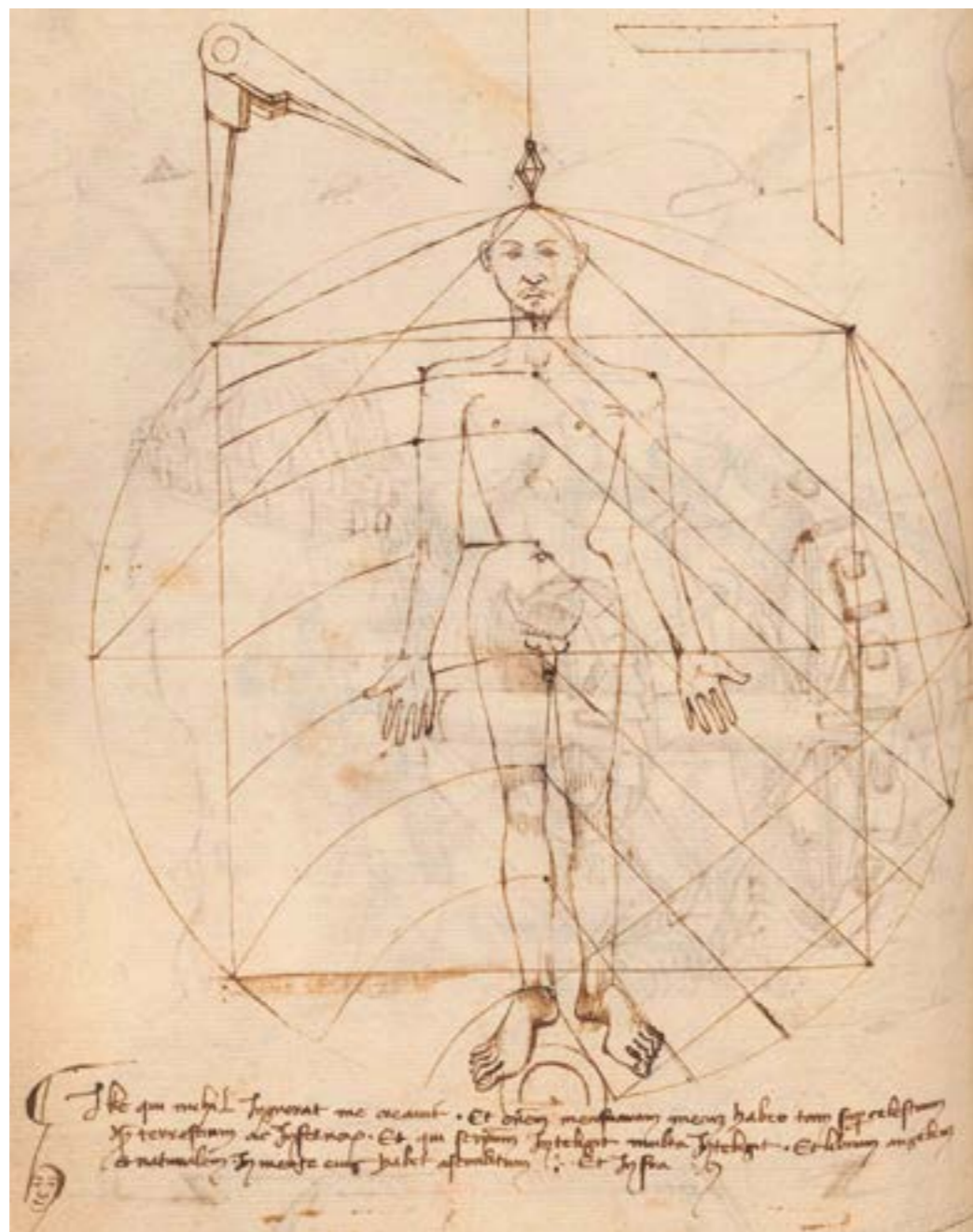


Figura 12:
Homem
Vitruviano de
Taccola. c.
1420-50. De
Ingeneis, Folio
73. Imagem em
domínio público.

humanista Leon Battista Alberti (1404-1472), publicou em 1435 a obra *De Pictura* (Sobre a Pintura) onde explica conceitos geométricos e ópticos na pintura e aborda a perspectiva. Esse trabalho revolucionou a forma como os artistas da Renascença representavam o plano tridimensional nas pinturas bidimensionais.⁵⁴ Entre 1442 e 1452, publicou também o tratado *De Re Aedificatoria Libri Decem* (Sobre a Arte de Construir em Dez Livros). Livro inspirado em Vitrúvio, porém sem ser uma cópia, já que é estruturado de forma diferente. Além disso, Vitrúvio menciona elementos de obras, templos e monumentos já construídos para defender suas ideias e Alberti contrapõe Vitrúvio em vários momentos ao fornecer instrumentações e proposições para novas formas de construir prédios e monumentos. Seu livro obteve tanto sucesso que ele passou a ser chamado de *Florentine Vitruvius* (Vitrúvio Florentino).⁵⁵

Embora os escultores da época já soubessem dimensionar as estátuas de figuras humanas, seguindo a

linha de que toda técnica necessita de procedimentos, em 1462⁵⁶ Alberti escreveu a obra *De Statua* (Sobre a Escultura), onde apresenta um sistema de medidas denominado *Exempeda* ou *Hexempeda*. Neste sistema, a altura do corpo humano mediria seis pés e a largura do pé (sexta parte) dividida por dez equivaleria a uma polegada que, se dividida em dez, equivaleria a uma minuta. De acordo com ele, a minuta seria a unidade a ser usada para medir todas as partes do corpo.⁵⁷ Alguns artistas chegaram a testar seu sistema de medidas, mas ele não obteve grande aceitação porque para usá-lo era necessário seguir os parâmetros estabelecidos em um sistema de tabelas muito complicado. Dessa forma, seu trabalho aumentou o interesse pela teoria do cânone vitruviano valorizando-o indiretamente.

FILARETE

Outro autor importante dentro da história do Homem Vitruviano é o arquiteto, engenheiro, escultor e ourives Antonio di Pietro Averlino (c. 1400-1469). Ele ficou famoso com o apelido de Filarete, que significa “Amante da Virtude”, em razão de

ser um defensor enfático das ideias vitruvianas e afirmar que havia uma relação divina entre a arquitetura e o corpo humano. Segundo ele, todas as relações métricas de uma construção precisam seguir as medidas humanas, pois o homem de proporções perfeitas se insere tanto no quadrado quanto no círculo porque foi criado por Deus à sua imagem e semelhança da mesma forma que Adão o fora.⁵⁸ Portanto, as medidas do ser humano deveriam ser as medidas de todas as coisas construídas pelo homem. Sua fama e respeito lhe proporcionou o convite de Ludovico Sforza (1452-1508) para trabalhar em Milão sob seus auspícios.⁵⁹ Descontente com os parâmetros técnicos defendidos pelos arquitetos de sua época, Filarete decidiu escrever o *Libro Architetonico* (Livro Arquitetônico). Escrito por volta de 1465 em 25 capítulos e que posteriormente passou a ser chamado de *Trattato di Architettura* (Tratado de Arquitetura), o livro reforça a tese vitruviana de perfeição em que o círculo representa o macro e o quadrado representa o microcosmo, de tal forma que, para o formato interno

da cidade que ele idealizou, foram usados dois quadrados entrelaçados, formando uma estrela de oito pontas e inseridos em um círculo que funcionaria como muralha protetora. Dentro dos quadrados ele incluiu outro círculo onde todas as áreas da cidade estariam alinhadas aos quadrados embora algumas construções acompanhassem a linha desse círculo. Já os edifícios deveriam seguir as proporções de um belo corpo. Por isso ele escolheu o braço como unidade de comprimento porque, incluindo a mão fechada, ele mediria três comprimentos de cabeça, e faria sentido considerar como base a cabeça, dividida em três partes e colocada três vezes respectivamente. Dessa forma, as dimensões dos prédios deveriam ser calculadas seguindo as medidas do corpo humano idealizadas por ele. Ao final ele denominou sua cidade de Sforzinda em homenagem a Ludovico Sforza que havia depositado grande confiança em Filarete⁶⁰.

Em relação às proporções do corpo humano, Filarete também desenvolveu estudos minuciosos, mas ao comparar com as medidas de Vitruvius, chegou

a resultados ligeiramente diferentes. Suas conclusões foram as seguintes:

A cabeça humana é adequada como unidade de medida devido à sua importância, beleza e divisibilidade. Ela se divide em três comprimentos de nariz, desde a linha de base do cabelo, passando pela testa até o queixo. Ou seja, nariz = 1, que é o comprimento do nariz e unidade de medida; linha do cabelo até a raiz do nariz = 1; do queixo, passando pela boca até a base do nariz = 1; vista de perfil, do olho até a orelha = 1.

A largura da cabeça passando pelas orelhas mede 3 vezes o comprimento do nariz. A curvatura do crânio, da linha do cabelo até a nuca, ou seja, medida longitudinalmente é geralmente $\frac{1}{2}$ do comprimento da cabeça.

No entanto, uma pessoa de estatura dórica é medida da seguinte forma: A cabeça tem 1 comprimento de cabeça e é a unidade de medida; o pescoço =

$\frac{1}{2}$ cabeça; o peito, desde a base do pescoço até ao estômago = 1 cabeça; a barriga até a divisão das pernas = 2 cabeças; a coxa = 2 cabeças; a parte inferior da perna = 2 cabeças; o pé, do tornozelo à sola = $\frac{1}{2}$ cabeça; então a altura total é 9 comprimentos de cabeças. O comprimento da sola do pé (considerando a distância das pontas dos dedos dos pés até o tornozelo) é o comprimento da cabeça.

Tentando enquadrar o corpo humano simultaneamente dentro do quadrado e do círculo, da mesma forma que Ghiberti fez, ele concluiu que a largura e a altura do homem bem proporcionado são iguais, mas discordou de que o umbigo seja o centro do corpo humano. Em suas palavras:

Em um homem bem proporcionado também seus braços abertos são tão longos quanto sua altura. Ou seja: O tronco, do ombro ao ombro = 2 comprimentos de cabeça; cada braço do ombro até o pulso = 2 $\frac{1}{2}$ cabeças. Então, os dois juntos = 5 cabeças; cada mão aberta =

1 cabeça, ou seja, ambas juntas = 2 cabeças. Portanto, a largura também mede 9 comprimentos de cabeça; e desta igualdade de altura e largura do corpo humano fica claro que a figura do quadrado é tirada dele.

Segundo Vitruvius, o arco teria sua origem também nele, pois um círculo estaria espalhado ao redor do corpo, cujo centro estaria colocado no umbigo, mas não acho que o umbigo esteja localizado exatamente no meio do corpo.⁶¹

O manuscrito de Filarete foi copiado inúmeras vezes e suas ideias obtiveram ótima aceitação entre os arquitetos, engenheiros, intelectuais e teólogos.

MARSILIO FICINO

Com a tomada de Constantinopla e a queda do império Bizantino em 1453, muitos filósofos, teólogos, intelectuais, artistas etc. fugiram para a Europa. Esta migração levou para Florença muitos personagens que tiveram grande importância para o

fortalecimento do Renascimento porque levaram consigo vários textos antigos traduzidos para o latim durante a Idade Média. Influenciado por essa movimentação, em 1462, o banqueiro Cósimo de Médici (1369-1464), o velho, considerado o fundador da dinastia Médici, resolveu patrocinar o teólogo, filósofo, tradutor e escritor Marsilio Ficino (1433-1499) doando-lhe a vila de Montevecchio nos arredores da cidade.⁶² Lá, Ficino reunia frequentemente vários intelectuais e artistas para discutir a filosofia Neoplatônica e sua aplicação na religião, na política, na vida privada e em vários campos do pensamento humano e das artes, tais como, a poesia, a música, a pintura, a escultura, a arquitetura etc. Devido às frequentes reuniões, a vila passou a ser chamada e conhecida como a Academia Platônica de Florença. Embora não fosse uma academia no sentido formal da palavra porque não havia regras, estatutos ou normas rígidas a serem seguidas, ela aglutinava um tipo de pensamento que era compartilhado entre vários intelectuais de outras cidades europeias. Dessa forma, o conceito de

alma imortal e do corpo humano como representação menor do macrocosmo,⁶³ incorporado ao conceito vitruviano das proporções humanas, passou a ser usado com maior frequência no campo das artes e filosófico.

FRANCESCO GIORGIO MARTINI

Francesco Maurizio di Giorgio Martini (1439 - 1501) foi um arquiteto, engenheiro militar, pintor, escultor e escritor. Nascido em Siena, se tornou muito importante para a história do desenho do Homem Vitruviano ao divulgar suas ideias arquitetônicas baseadas na proporção e forma do corpo humano.⁶⁴ Construiu dezenas de fortificações, algumas no formato de estrelas, no estilo de Filarete, para o duque de Urbino e também recuperou sistemas urbanos de algumas cidades italianas. Entre 1475 e 1482, escreveu o *Trattato di Architettura, Ingegneria e Arte Militare* (Tratado de Arquitetura, Engenharia e Arte Militar).⁶⁵ No tratado, Francesco afirma que o homem é a criatura mais perfeita de toda obra divina sendo, portanto, a referência métrica para qualquer obra humana. Cópias

manuscritas de seu tratado passaram a circular imediatamente entre arquitetos, engenheiros e artistas.

Para elaborar seu tratado, ele criou um sistema de proporções do corpo humano onde a cabeça é dividida em quatro partes:

1. o couro cabeludo;
2. da base do cabelo às sobrancelhas;
3. das sobrancelhas à base do nariz e;
4. da base do nariz até o queixo.

Para ele, a quarta parte poderia ser dividida em três para enquadrar as partes anatômicas pertencentes a elas. Além disso, essa última medida teria o mesmo tamanho da base do queixo até o topo do peito. (Fig. 13) Obedecendo as medidas encontradas, ele passou a criar vários projetos de prédios, monumentos, igrejas etc. observando sempre as divisões proporcionais do corpo humano inseridas em quadrados e círculos.⁶⁶ Dessa forma, os braços, os ombros e a cabeça definiam as estruturas geométricas principais de uma construção onde a altura e largura do corpo estavam sempre correlacionadas com as colunas de

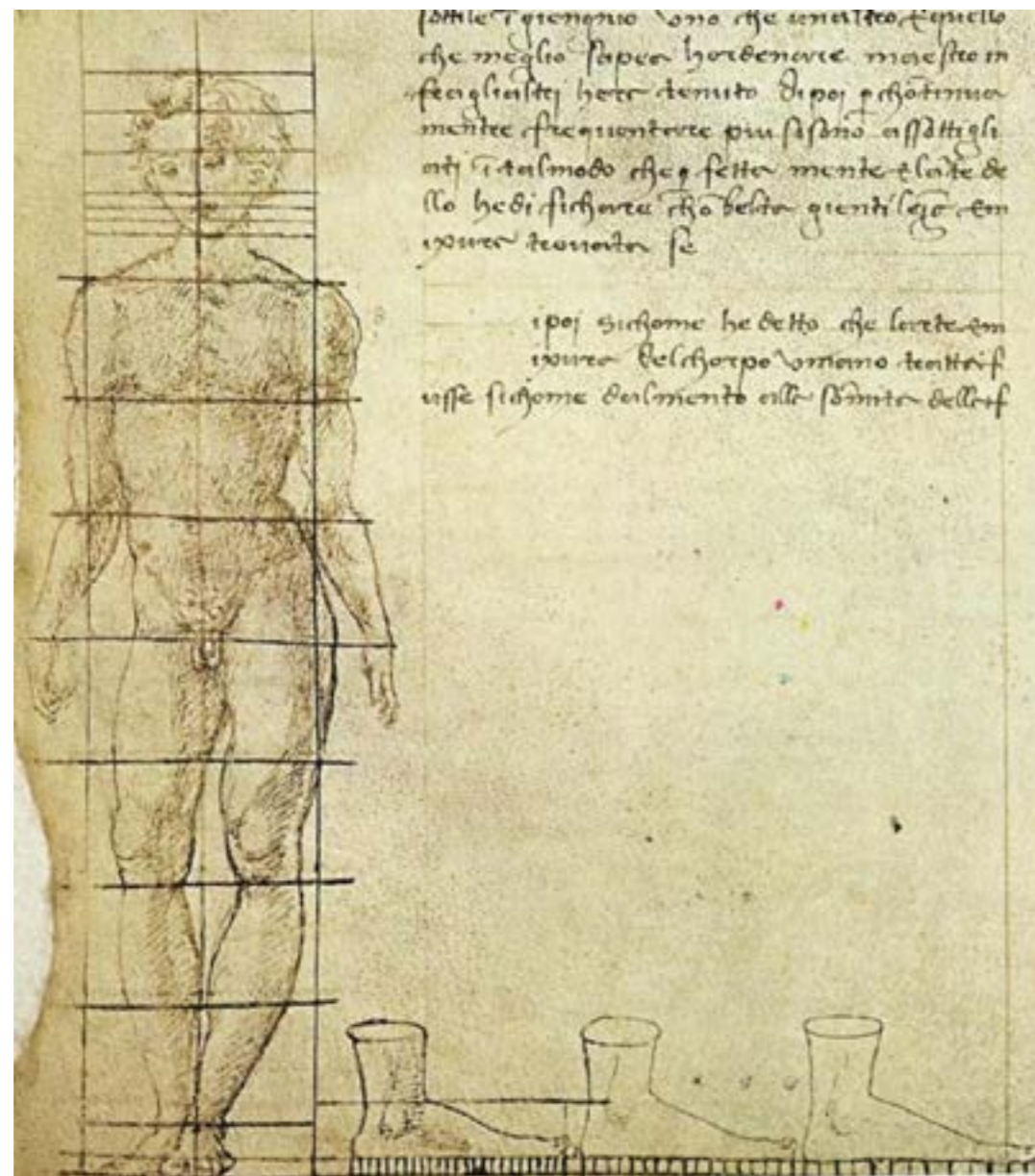


Figura 13: Proporções humanas de acordo com Francesco di Giorgio. Trattato di Architettura. C. 1475. Imagem em domínio público.

edifícios. As medidas da cabeça serviam de base para as cornijas das colunas e seus ornamentos.

Curiosamente, o tratado de Francesco só foi impresso em 1841 e publicado sob o título *Trattato di Architettura Civile e Militare* (Tratado de Arquitetura Civil e Militar). Entretanto, cabe reiterar que durante o Renascimento ele foi copiado e distribuído dezenas de vezes e sua influência foi muito forte entre os intelectuais da época. Um exemplo dessa propagação pode ser observado no verso da página 13 da cópia do *Trattato* pertencente a Leonardo que, para definir as explicações da página escreveu: “figura um de corpo colunar”.

Seguindo a influência vitruviana, Francesco incluiu desenhos mostrando o corpo humano servindo de base para as construções. (Fig. 14). Essa cópia manuscrita encontra-se hoje na Biblioteca Medicea Laurenziana em Florença.⁶⁷ Francesco também incluiu em seu tratado alguns estudos sobre o Homem Vitruviano, sendo que em uma das páginas ele apresentou um desenho

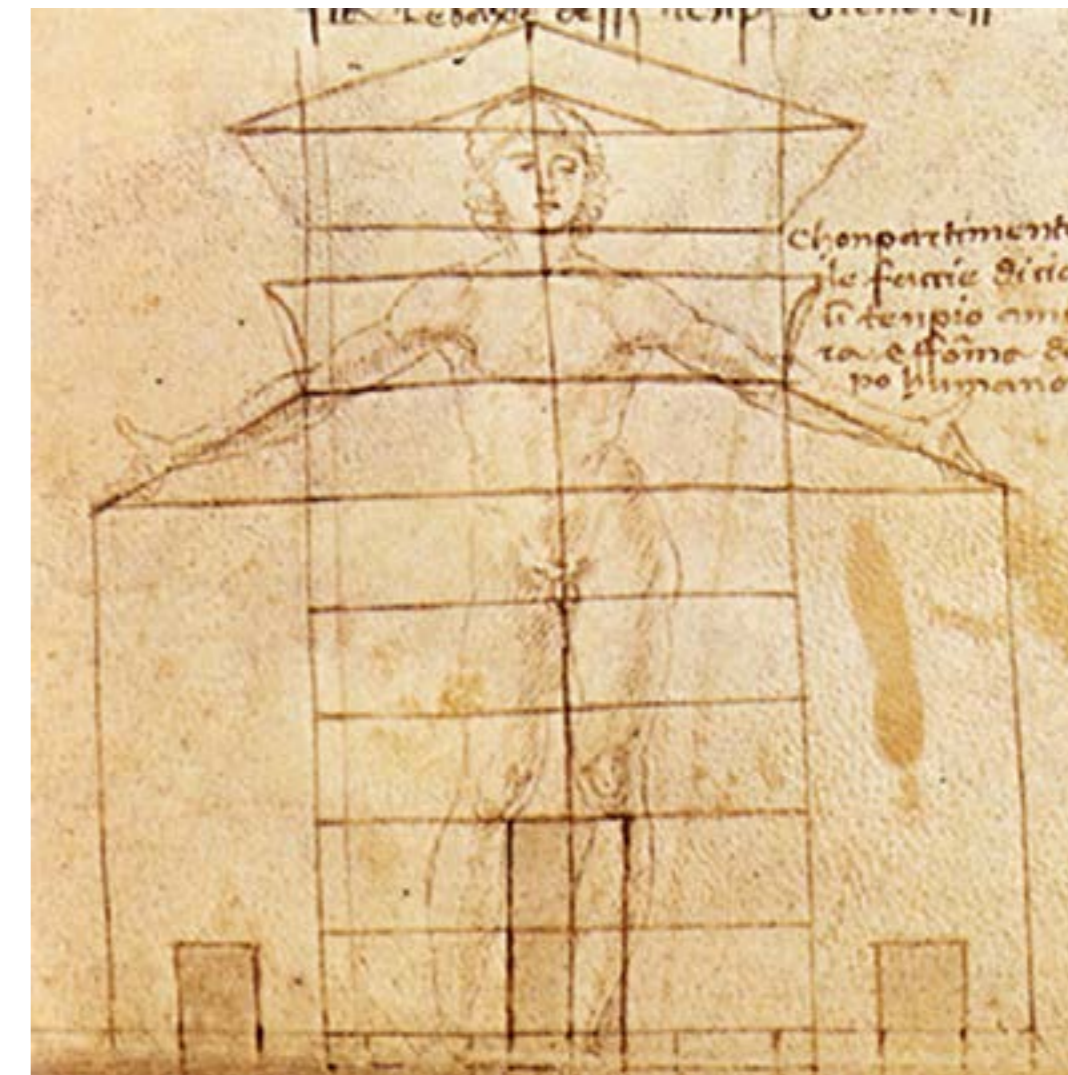


Figura 14: Francesco di Giorgio. Homem como modelo para construções. Trattato di Architettura. C. 1475. Imagem em domínio público.

ilustrando o *homo ad quadratum et ad circulum*.⁶⁸ (Fig. 15)

Após ter usado o texto de Vitruvius em seus projetos, por volta de 1480, Francesco traduziu para o italiano o *De Architectura* de Vitruvius.⁶⁹ A disseminação dessa versão manuscrita facilitou ainda mais a compreensão das ideias vitruvianas para muitos intelectuais, arquitetos e artistas da época, pois até então o tratado de Vitruvius existia apenas em latim. Leonardo também obteve uma cópia dessa tradução feita por Francesco e estudou principalmente a parte sobre as proporções humanas.

GIÁCOMO ANDREA DE FERRARA

Durante sua estada em Milão, Leonardo da Vinci manteve contato frequente com vários intelectuais e amigos participantes da corte de Ludovico Sforza. Entre eles estava o frei e matemático Luca Pacioli (1545-1517), autor do livro *De Divina Proportione* (Sobre a Divina Proporção), que foi ilustrado por Leonardo.⁷⁰ Nesse livro Pacioli escreveu que Leonardo costumava se encontrar com um grande



Figura 15: Francesco di Giorgio. Homo ad quadratum et ad circulum. Trattato di Architettura. C. 1475. Imagem em domínio público.

amigo, considerado por ele como um irmão, e que era especialista em Vitruvius, Giacomo Andrea de Ferrara (?-1500). Assim como Francesco, Giacomo também havia traduzido do latim para o italiano o tratado vitruviano e, certamente, Leonardo conversou e trocou ideias com ele sobre as medidas propostas por Vitruvius, pois em um de seus cadernos, Leonardo menciona que após a morte de Giacomo, o original da tradução feita pelo amigo encontrava-se em posse de Vincenzo Aliprando, morador da Hospedaria do Urso em Milão.⁷¹

LEONARDO DA VINCI E A CRIAÇÃO DO DESENHO VITRUVIANO

Como não há nenhum registro feito por Leonardo da Vinci (1452-1519) sobre a história do Homem Vitruviano desenhado por ele, é natural supor que sua execução tenha um percurso pessoal iniciado durante os anos de dedicação ao estudo da anatomia humana, suas medidas e proporções. Ele tinha o hábito de ler antigos manuscritos e conversar com vários intelectuais da época para aprender

e trocar ideias que seriam usadas em seus trabalhos artísticos, teóricos e técnicos. Dessa forma, em busca de um resultado que o satisfizesse, ele estudou profundamente a teoria vitruviana sobre o corpo humano e as teses desenvolvidas durante séculos por filósofos e teólogos sobre a representação do micro e do macrocosmo. Nesse caso, ele deve ter conversado com seus pares e analisado os desenhos feitos por Taccola e outros estudiosos. Ele também se reunia constantemente com o amigo e arquiteto Donato Bramante (1444 - 1514) para estudar textos clássicos e contemporâneos. Ambos costumavam ir à cidade de Pávia, próxima de Milão, para visitar a biblioteca local que era rica em manuscritos antigos sobre vários temas técnicos, filosóficos, teológicos etc. Provavelmente, influenciado pelo conceito de micro e macrocosmo encontrado nos textos antigos que pesquisou em Pavia, ele escreveu em um de seus cadernos:

L'omo è detto da li antiqui modo minore, e certo la ditone d'esso nome è bene collocata, impero chè, sicchome L'omo è

composto di tierra, acqua, aria e foco, questo corpo dela terra è il simigliante; se l'omo à in se ossi sostenitori e armadura della carne il modo à i sassi sosteniore della terra; se l'omo à in se il lago del sangue, doue cresce e discesce il polmo ne, nello alitare il corpo dela terra à il suo oceano mare, il quale ancora lui cresce e decresce ogni sei ore per lo alitare del modo; se dal detto lago di sangue diriuano ve ne, che si vanno ramificato per lo corpo umano, similmete il mare oceano enpie il corpo della terra d'infinite vene d'acqua; mancano al corpo dela terra i nerui, i quali no ui sono, perchè i nervi sono fatti al proposito del movimento, e il modo sendo di perpetua stabilità, non accade movimento, i nervi no ui sono necessari; ma i tutte l'altre cose sono molto simili.

Em tradução livre feita por mim:

O homem é chamado pelos antigos de forma menor, e

certamente esse termo, é bem apropriado, visto que, sendo o homem composto de terra, água, ar e fogo, este corpo é semelhante ao corpo da Terra; o homem tem dentro de si os ossos de sustentação e a armadura da carne, da mesma forma que as pedras sustentam a terra; se o homem tem dentro de si o lago de sangue, onde o pulmão cresce e se contrai, ao respirar o corpo da Terra e seu oceano, também aumenta e diminui a cada seis horas devido à respiração do mundo; se o sangue flui do referido lago e se ramifica através do corpo humano, da mesma forma o oceano enche o corpo da Terra com infinitos veios de água; já o corpo da Terra carece de nervos, que não existem, porque os nervos são feitos com a finalidade de movimento, e no estado de estabilidade perpétua, o movimento não ocorre e, se o movimento não ocorre, os nervos não são necessários para a Terra; mas

todas as outras coisas são muito semelhantes.⁷²

Em 1490, a pedido de Ludovico Sforza, Francesco e Leonardo foram juntos a Pávia para supervisionar a obra de uma igreja. Leonardo ficou um mês em Pávia, Francesco apenas uns dez dias. Como era seu hábito, deve ter conversado também sobre a tradução do tratado feita por Francesco e o desenho dele sobre o Homem Vitruviano, bem como sobre a tradução e um desenho feitos por Giacommo.⁷³

Entretanto, para tentar entender a genealogia do desenho feito por Leonardo, é necessário retornar à história de Giacommo Andrea de Ferrara. Em 1986, a historiadora Grazia Biondi mostrou ao arquiteto italiano Claudio Sgarbi um manuscrito que se encontrava nos arquivos da Biblioteca Comunale Ariostea, em Ferrara. Tratava-se de uma tradução do *Tratado de Arquitetura*, de Vitruvius. Ao examinar o manuscrito, Sgarbi descobriu que se tratava de uma compilação dos dez volumes vitruvianos ilustrada com 127 desenhos.⁷⁴ Além disso, o

manuscrito foi produzido durante o século XV, sendo considerado o primeiro manuscrito vitruviano sistematicamente ilustrado. Na página 78, Sgarbi encontrou o desenho de um homem dentro de um círculo e um quadrado, como sugerido no texto de Vitruvius. (Fig. 16) Vários estudiosos acreditam que o autor do manuscrito seja Giacommo Andrea de Ferrara, o arquiteto e amigo pessoal de Leonardo.

Ao estudar detalhadamente o manuscrito e analisar os registros deixados pelos esboços no pergaminho, Claudio Sgarbi percebeu que o desenho deve ter sido feito com a ajuda de Leonardo, já que Giacommo não dominava tão bem o desenho do corpo humano. Além disso, as dimensões do quadrado desenhado por Giacommo e por Leonardo são muito próximas entre si. Sendo amigos inseparáveis, eles devem ter unido forças para enfrentar o desafio vitruviano. Leonardo conhecia profundamente a anatomia humana e Giacommo dominava perfeitamente o latim, idioma do texto de Vitruvius. Por isso, Sgarbi acredita que os dois desenvolveram estudos em conjunto e que se concretizaram no manuscrito



Figura 16: Giacommo Ferrara. Estudo sobre o Homem Vitruviano. Pág. 78 do *Tratado de Arquitetura*. Biblioteca Comunale Ariostea. c. 1480. Imagem em domínio público.

traduzido por Giacommo. Mas os desenhos incluídos no pergaminho de Giacommo não devem ter convencido Leonardo e ele continuou a realizar estudos por conta própria analisando os desenhos de Francesco e de Giacommo e comparando as proporções vitruvianas com as diversas partes do corpo humano. Durante esses estudos, assim como Ghiberti, Filarete, Francesco, Giacommo e outros estudiosos, Leonardo percebeu que o umbigo não fica no centro do corpo humano e esse era um grande obstáculo para unir a imagem do *homo ad quadratum* e o *homo ad circulum* em um único desenho. Até então, vários artistas haviam tentado essa façanha sem obter êxito. Em relação ao quadrado foi fácil para todos, mas ninguém conseguiu chegar a um resultado adequado em relação ao círculo. Leonardo sabia que o desenho de Francesco mostrava o círculo e o quadrado sob a mesma base e o desenho no manuscrito de Giacommo, também possuía essa característica. Então, por volta de 1492, ele conseguiu a proeza de ajustar em um único desenho o *homo ad quadratum* e o *homo ad circulum*. De acordo com a teoria do micro e

macrocosmo em que as duas formas geométricas representam o mundo celestial e o mundo material, o homem encontra-se inserido simultaneamente no micro e no macrocosmo, ou seja, no quadrado e no círculo. O umbigo colocado no centro do círculo é o elo direto entre o Homem e o centro do Universo e isso reforça a importância humana, pois o umbigo se mantém na mesma posição independente das duas posições da figura, seja no micro ou no macrocosmo. Além disso, o fato da base do quadrado e do círculo coincidirem e servirem de apoio ao Homem reforça a importância universal do Homem de acordo com o humanismo neoplatônico propagado pela filosofia Renascentista. O resultado visual é avassalador. (Fig. 17)

O PERCURSO DE UM ÍCONE CONTEMPORÂNEO

A história de como o desenho de Leonardo transformou-se em um ícone contemporâneo não termina com sua realização. Existe um percurso histórico a ser explicado, pois curiosamente, até hoje não foi encontrada nenhuma explicação ou menção de Leonardo sobre o seu desenho. Ele existe por

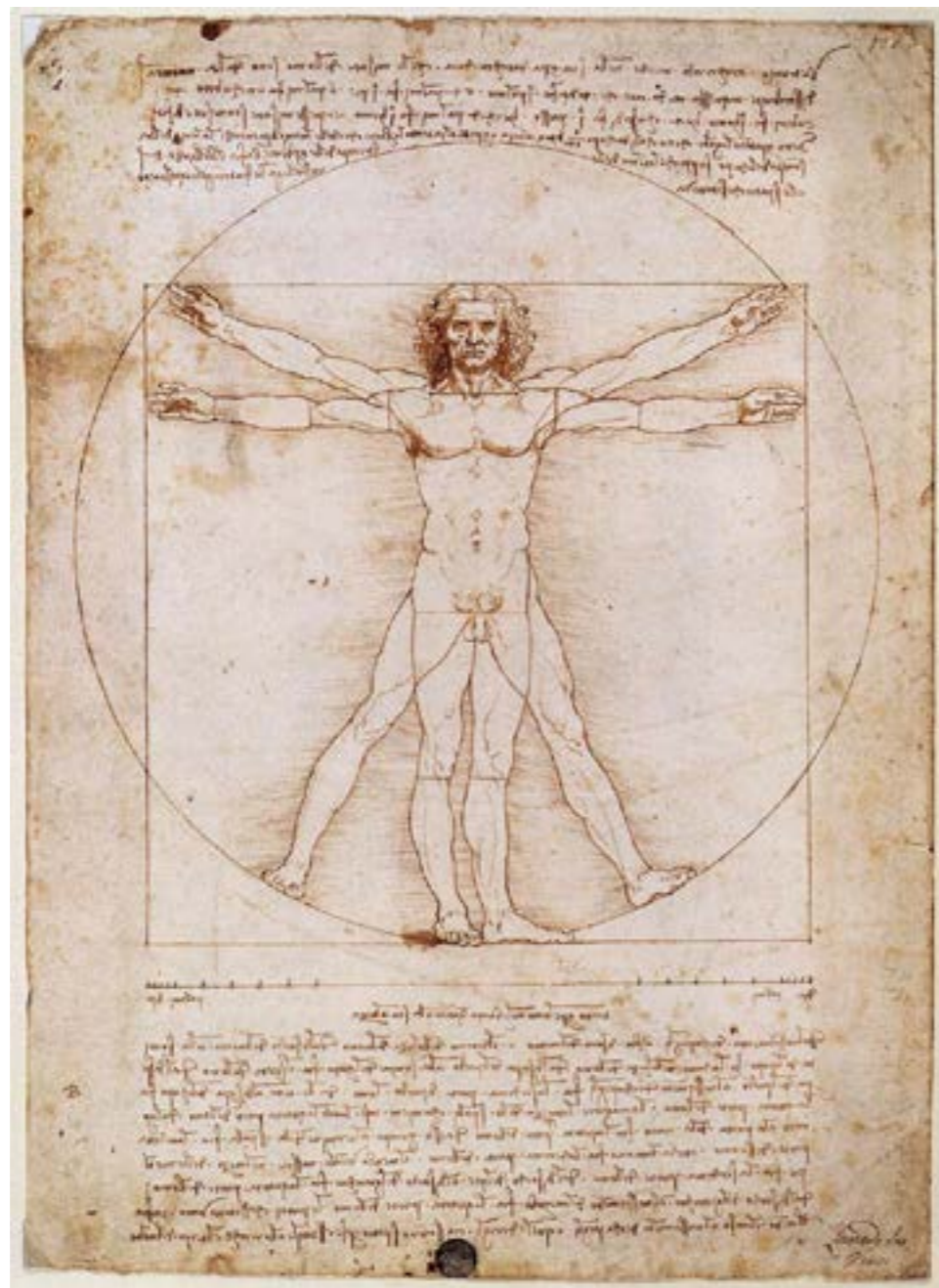


Figura 17: Leonardo da Vinci. Homem Vitruviano. C. 1490. Galeria da Academia de Belas Artes de Veneza. Imagem em domínio público.

si só acompanhado com uma descrição sobre proporções anatômicas.

Enquanto Leonardo esteve vivo, apenas alguns amigos e visitantes tiveram a oportunidade de ver o desenho guardado em seu acervo pessoal e, após a sua morte, seu pupilo e secretário Francesco de Melzi (c.1491-1568/1570) herdou os cadernos e desenhos dele. Profundo admirador de seu mestre, Francesco passou a mostrar todo o material herdado para artistas, arquitetos, engenheiros, filósofos, teólogos etc. Dentre eles estava o desenho do Homem Vitruviano que causava ótima impressão a quem os analisava. Porém, o primeiro relato escrito sobre o desenho só foi feito em 1590 pelo escultor, pintor e escritor Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) anos depois de ter visto o desenho ainda em posse de Francesco de Melzi. Após ficar cego, Lomazzo escreveu e publicou duas obras importantes dentro do contexto renascentista: *Trattato dell'arte Della Pittura, Scoltura et Architettura* (Tratado da Arte da Pintura, Escultura e Arquitetura) em 1584, e *Idea Del Tempio Della Pittura* (Ideia do

Templo da Pintura) em 1590. Nesta, ele escreveu que viu os cadernos de Leonardo, que estavam com Francesco Melzi, onde ele desenhava divinamente a anatomia humana e demonstrou com figuras todas as proporções dos membros do corpo humano.⁷⁵

Francesco organizou os cadernos de Leonardo e tentou publicá-los, mas só obteve êxito na organização daquilo que posteriormente ficou conhecido como o Tratado de Pintura de Leonardo. Assim sendo, os cadernos ficaram guardados em seu acervo pessoal por muito tempo e, após sua morte, alguns deles foram vendidos ou doados pelos seus herdeiros como foi relatado por Lomazzo ao afirmar que, em 1590, boa parte dos cadernos havia chegado às mãos de Pompeo Leoni, representante do rei católico de Espanha, por intermédio do filho de Francesco Melzi, e eles ainda permaneciam nas mãos de S. Guido Mazenta.

Já o primeiro relato que se tem de algum proprietário do desenho do Homem Vitruviano, além dos Melzi, é o cardeal e arcebispo de Milão Cesare Monti (1594-1693), cuja família tinha

convívio com a família Melzi. Décadas mais tarde, a descendente do cardeal, Contessa Anna Luisa Monti (?-?) vendeu vários desenhos de Leonardo⁷⁶ para Don Venanzio de' Pagave (1722-1803), escritor e colecionador que conseguiu patrocínio para a primeira impressão do desenho em 1784 na obra *Disegni di Leonardo Da Vinci Incisi Sugli Originali* (Desenhos de Leonardo Da Vinci Gravados dos Originais), editado, desenhado e gravado por Carlo Giuseppe Gerli (17??-18??). (Fig. 18) Em 1807, o filho de Pagave, Gaudêncio, vendeu vários desenhos de Leonardo a Giuseppe Bossi (1777 - 1815), pintor italiano, escritor, colecionador, pesquisador e admirador fanático pela obra de Leonardo.⁷⁷ Após viajar por várias cidades pesquisando a vida de Leonardo, em 1810, ele escreveu, desenhando e publicou a obra *Del Cenacolo di Leonardo Da Vinci* (Sobre a Última Ceia de Leonardo Da Vinci). (Fig. 19) Embora o título se refira à Santa Ceia, Giuseppe incluiu diversos desenhos de Leonardo, entre eles o Homem Vitruviano com a tradução das medidas manuscritas no desenho original. Com a morte de



Figura 18:
Capa do livro *Disegni di Leonardo Da Vinci Incisi Sugli Originali*. 1784.
Imagem em domínio público.

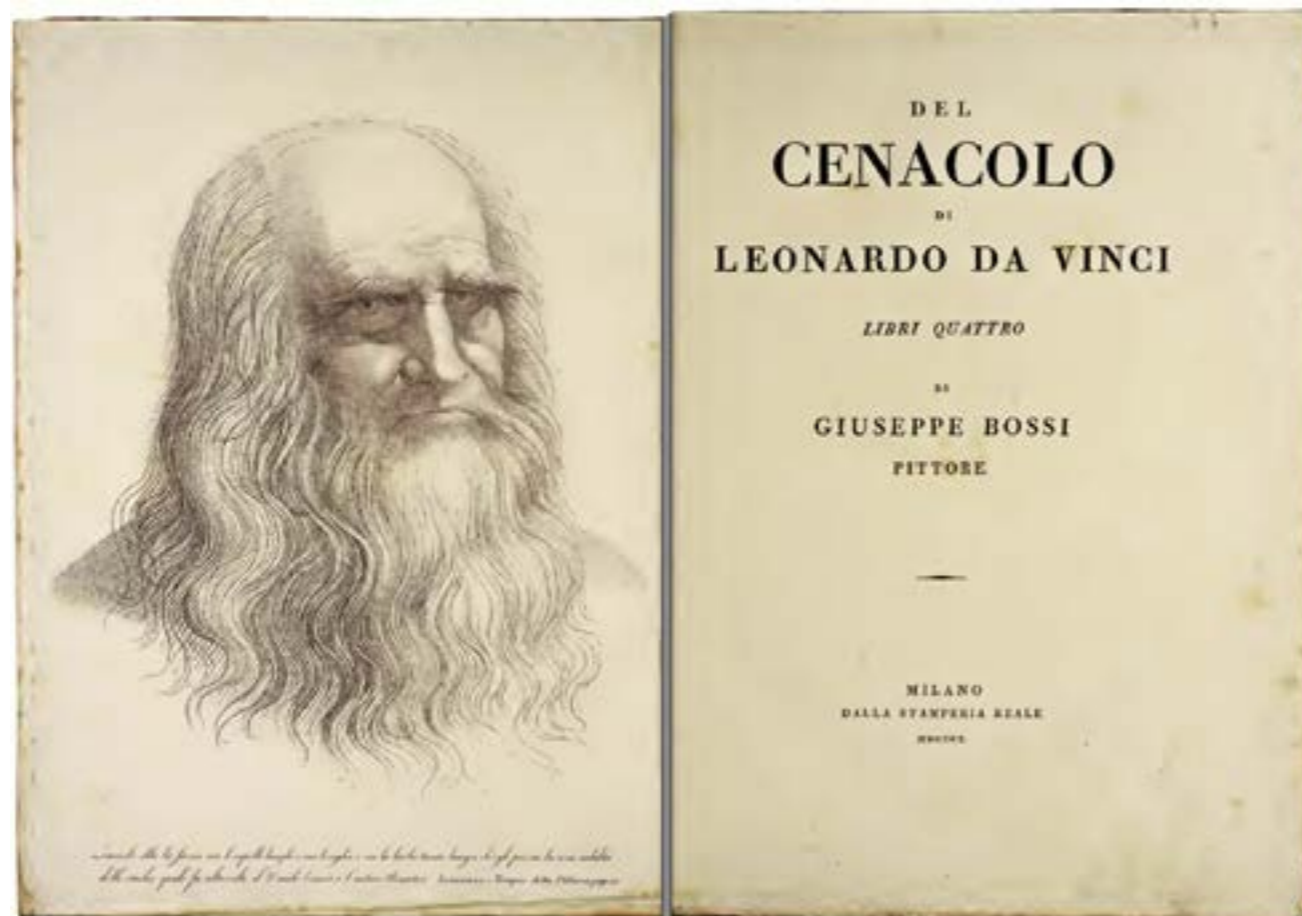


Figura 19:
Capa do livro *Del Cenacolo di Leonardo Da Vinci*. 1810. Imagem em domínio público.

Giuseppe, em 1822, seus herdeiros decidiram vender o desenho para a Gallerie dell'Accademia di Venezia, onde a obra se encontra até hoje, entre outros desenhos de Leonardo.⁷⁸ Outros artistas contemporâneos e posteriores a ele também fizeram estudos sobre a descrição de Vitrúvio, mas nenhum deles obteve o sucesso conseguido por Leonardo.

Após a morte de Leonardo, alguns historiadores, acadêmicos e estudiosos sobre o mundo das artes, publicaram teses sobre ele e seu trabalho⁷⁹ mantendo viva sua memória entre artistas e colecionadores, bem como, transformando-o em referência e modelo em algumas academias de arte. Em 1911, o roubo da Mona Lisa tornou tanto o quadro quanto o autor famosos devido à sensação criada pela mídia da época. Paralelamente, no campo das profissões, na primeira metade do século XX, o desenho e o texto de Vitrúvio foram estudados por alguns arquitetos que formularam novas teorias e as aplicaram em seus projetos construtivos, mas a popularização especificamente do desenho vitruviano começou apenas

em 1956 quando o historiador de arte britânico, diretor da National Gallery e apresentador de programas culturais, Kenneth Clark (1903-1983) publicou um livro sobre o corpo humano chamado *The Nude: A Study in Ideal Form* (O Nu: Um Estudo sobre a Forma Ideal).⁸⁰ Entre as várias obras de artistas de diferentes épocas e estilos contidas nele e que abordam o corpo humano, está o desenho do Homem Vitruviano de Leonardo. O livro se tornou um *best-seller*, o desenho ganhou fama e foi incorporado como um ícone da cultura contemporânea ocidental devido à importância dessa imagem gravada no inconsciente coletivo, complementada com a sua simbologia visual e penetração mercadológica. Ele tem sido usado de diversas maneiras publicitárias, por meio de mídias eletrônicas e mesmo por artistas, como esse que vos escreve e que, algumas vezes nos últimos 40 anos, tem incluído o desenho de Leonardo como elemento de suas obras. (Fig. 20)



Figura 20: Detalhes de homens vitruvianos pintados em diversos quadros por Walter Miranda.

NOTAS

1 MONTALEMBERT, Charles Forbes René de. *Monks of the West*. Boston. Marlier, Callanan & Co. 1861, pp. 421-33.

2 MONTALEMBERT, Charles Forbes René de. *The Monks o the West from St. St. Benedict to St. Bernard*. Boston: Marlier, Callanan & Co. 1860, pp. 414-33.

3 SEVILLE, Isidoro. *Etimologiae*. Livro XI, De Homine et Portentis. Cap. 1-15 e Livro XIII, De Mundi et Partibus. Cap. 4-6; LORENZANAE, Francisci. *S. Isidori Opera Omnia, Etimologiarum*. Tomus IV. Roma. Antonii Fulgonii. 1801. pp. 1-37 e 106-41; BREHAUT, Ernest. *An Encyclopedist of the Dark Ages Isidore of Seville*. New York: Columbia University. 1912, pp. 48-63 e 215-242; WOOD, Jamie and FEAR, Andrew. *Isidore of Seville and his Reception in the Early Middle Ages*. Amsterdam University Press. 2016, pp. 75-92; NEWTON, Arthur Percival. *Travel and Travellers of the Middle Ages*. Londres. Routledge & Kegan Paul Ltd. 1949, pp. 37-8.

4 LORENZANAE. Ibidem. Tomo III. *Etimologiarum*. Cap. XXIII, De Musicis

Numeris. 1798, pp. 142-43; Tomo VII, *De Natura Rerum*. Cap. IX, De Mundo. 1783, pp. 16 e 24 e LORENZANAE. Ibidem. Tomo VI. *Sententiarum*. Cap. VIII. De Mundo. 1802, pp. 128; MUÑOZ, Arthur Ortega. *Comentario a las Sentencias de Isidoro del Sevilla*. Sevilha Thémata. Vol. 6. 1989, pp. 107-23; SEVILLE, Isidore of. *On the Nature of Things*. Translated by KENDALL, Calvin B. e WALLIS, Faith. TTH Translated Texts for Historians. Liverpool University Press. 2016, pp. 127. Acessível em https://www.academia.edu/79667766/Isidore_of_Seville_On_the_Nature_of_Things?uc-sb-sw=31425159.

5 PLINY. *Natural History - Book III*. Trad. H. Rackmam. Cambridge. Harvad University Press. 1961, pp. 2-5; MILLER, Konrad. *Mappaemundi: Die Ältesten Weltkarten*. Stuttgart. Jos. Rothsche Verkagshandlung, 1898, pp. 108-13; BETTEN, Francis S. *The Knowledge of the Sphericity of the Earth during the Earlier Middle Ages*. Washington. The Catholic Historical Review. Vol. 9, 1. 1923, pp. 74-90, acessível em <https://www.jstor.org/stable/25011935>; STEVENS, Wesley M. *The Figure of the Earth in Isidore's 'De Natura Rerum'*. Oxford. Isis. Vol. 71,2. 1980, pp. 268-77, acessível em <https://www.jstor.org/stable/230175>.

6 MAUNTEL, Christoph. *Geography and Religious Knowledge in the Medieval World: The T-O Diagram and its Religious Connotations*. Berlin. De Gruyter GmbH. 2021, pp. 57-82; LORENZANAE. Ibidem Tomo III. 1798, pp. 403; WITTMAN, Kevin Rodriguez. *An Unknown Mappamundi in English Almanac of c. 1420*. Berlim. Imago Mundi Vol. 73,2. 2021, pp. 143-161; BETTEN. Ibidem.

7 SEVILLE. Ibidem. Livro XIV, *De Terra et Partibus*. Cap. 1-9; LORENZANAE. Ibidem, pp. 243-47; BECKER, Gustavus. *Isidori Hispaliensis De Natura Rerum Libro*. Berlin: Caroli (Charles) Schultzh. 1857, pp. 78-80; SEVILLE by Kendall e Wallis. Ibidem, pp. 175-6 .

8 NEWTON. Ibidem, pp. 1-18; BETTEN, Francis S. *The Knowledge of the Sphericity of the Earth during the Earlier Middle Ages*. Washington. The Catholic Historical Review. Vol. 9, 1. 1923, pp. 74-90, acessível em <https://www.jstor.org/stable/25011935>; STEVENS, Wesley M. *The Figure of the Earth in Isidore's 'De Natura Rerum'*. Oxford. Isis. Vol. 71,2. 1980, pp. 268-77, acessível em <https://www.jstor.org/stable/230175>.

9 SCHÖLLER, Bettina. *Transfer of Knowledge: Mappae Mundi Between Texts and Images*. Zurique. Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture. Vol. 4,1. 2013, pp. 42-55; KUPFER, Marcia. *The Noachide Dispersion in English Mappae Mundi c. 960-c.1130*. Peregrinations: Journal of the Medieval Art and Architecture. Vol. 4,1. 2013, pp. 81-106. Acessível em <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol4/iss1/5>.

10 WRIGHT, John Kirtland. *The Geographical Lore of the Time of the Crusades*. New York. American Geographical Society. 1925, pp 147-55; KUPFER. *Ibidem*, pp. 106-7.

11 BEDE. *The Ecclesiastical History of the English Nation*. London: J. M. Dent & Sons. 1909, pp. 349-65; HIND, George. *St. Ceolfred*. In *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 3. New York: Robert Appleton Company, 1908. Acessível em: <http://www.newadvent.org/cathen/03536a.htm>.

12 GRANGER, Frank. *Vitruvius on Architecture*. Londres. William Heinemann Ltd. 1931, pp. xv-xvi; MEYER, Ann Raftery. *Medieval Allegory*

and the Building of the New Jerusalem. Suffolk. Boydell & Brewer Ltd. 2003, pp. 11-7; BEDE, the Venerable. *Lives of the First Five Abbots of Wearmouth & Jarrow*. Sunderland. Hills & Company. 1910, pp. 80, 81 e, 88.

13 WHITE, Henry Julian. “*The Codex Amiatinus and its Birthplace*” in “*Studia Biblica et Ecclesiastica*”. Vol. II, 1890, pp. 273-308; BEDE, the Venerable. *Op. Cit.* pp. 81, 99-102.

14 BROWNE, George Forrest. *The Venerable Bede*. London: Society for Promoting Christian Knowledge. 1897, pp. 5-192.

15 BEDE, Venerable. *The complete Works*. Vol. VI. Londres. Whittaker and Co. 1843, pp. 100-122 e 218.

16 LADEWIG, Paul. . Leipzig. Verlag von Dunder & Humblot. 1890, pp. 277-81.

17 MCGEACHY, J. A. *The Glossarium Salomonis and Its Relationship to the Liber Glossarum*. The University of Chicago Press. *Speculum* 13, nº 3. 1938, pp. 309-18. Acessível em <https://www.jstor.org/stable/3038948>; COHEN, Adam S.. *Making Memories in a*

Medieval Miscellany. The University of Chicago Press. *Gesta*. Vol. 48, nº 3. 2009, pp. 135-152.

18 SALOMONIS, Glossarium. *Glossário de Salomão*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13002, fol. 7v; Collectif OMCI-INHA, Isabelle Marchesin e Mathieu Beaud, « *Le corps sensitif* » in *Ontologie du christianisme médiéval en images*. Acessível em <https://omci.inha.fr/s/ocmi/item/1203>; LADEWIG, Paul. *Salomo III* em *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig. Duncker & Humblot. 1890. Vol. 30, pp. 277-81; AGORÁ, Amhara Zu. *Salomo III, Bischof von Konstanz* em *Wissenswertes, Geschichten, termine und vieles mehr*. *Mittelaltergazette*. Acessível em <http://mittelaltergazette.de/7438/wissenswertes/salomo-iii-bischof-von-konstanz/>

19 BAFFIONI, Carmela. *Ikhwân al-Safâ - Epistles of the Pure Bethren and Sincere Friends*. Ed. Edward N. Zalta. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2016. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/ikhwan-al-safa/>; CALLATAÿ, Godefroid de. *Ikhwan al-Safa’ a Brotherhood of*

Idealists on the Fringe of Orthodox Islam. Oxford. Ed. Oneworld. 2005, pp. 1-113; POONAWALA, Ismail K. *Humanism in Ismâ’ili Thought: The Case of the Rasâ’il Ikhwah al-Safâ*. Capítulo 4 do livro *Universality in Slamic Thought* editado por Michael G. Morony pela I. B. Tauris. 2014, pp. 65-144; STEIGERWALD, Diana. *Ikhwan al-Safa*. California State University. Disponível em <https://iep.utm.edu/ikhwan-al-safa/>.

20 SINGER, Charles Joseph. *The Scientific Views and Visions of Saint Hildegard* em *Studies in the History and Method of the Science*. Oxford. The Clarendon Press. 1917, pp. 1-55; POLL, Maria Carmen Gomes M. de Oliveira. *A Espiritualidade de Hildegad Von Bingen: Profecia e ortodoxia*. Tese de doutorado pela Fac. de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP. 2009, pp. 56-78. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08032010-113221/publico/MARIA_CARMEN_G_M_O_VAN_DE_POLL.pdf.

21 SINGER, Charles. *The Visions of Hildegard of Bingen*. *Yale Journal of Biology and Medicine*. Vol. 78. 2005, pp.

57-82. Acessível em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2259136/pdf/16197730.pdf>; DOYLE, Dennis. *Vision Two of Hildegard of Bingen’s Book of Divine Works: A Medieval Map for a Cosmic Journey*. Pacifica: Australasian Theological Studies. Vol. 20 (2). 2007, pp. 142-161.

22 BINGEN, Hildegard. *Liber Divinorum Operum*. Transl. by Nathaniel M. Campbell. Washington. The Catholic University of America Press. 2018, pp 1-242. Disponível em <http://www.hildegard-society.org/p/liber-divinorum-operum.html> e <https://sufipathoflove.files.wordpress.com/2019/12/liber-divinorum-operum-.pdf>; BINGEN, Hildegard of. *The Book of Divine Works (Liber Divinorum Operum)*: Part 3, Vision 3. Translated by Barbara Newman, Sister of Wisdom: *St. Hildegard’s Theology of the Feminine*. Berkeley. University of California Press. 1987, pp. 52-5; BINGEN, Hildegard of. *The Book of Divine Works (Liber Divinorum Operum)*. Part 1, Vision 1. Translated and adapted by Nathaniel M. Campbel. Washington D.C. The Catholic University of America Press. 2018, pp. 33-45; MARTINS, Maria Cristina da

Silva. *Hildegarda de Bingen: Physica e Causae et Curae*. Porto Alegre. Cadernos de Tradução. Vol. especial. 2019, pp 159-174.

23 LANDSBERG. *Ibidem*, pp. 5-329.

24 LANDSBERG. *Ibidem*, pp. VI.

25 LANDSBERG, Herrade. *Hortus Deliciarum*. Com explicações e descrições de Alexandre Straub e Gustave Keller. Strasbourg. Trübner, Libraire-Éditeur. 1899. Introduction, pp. V-VIII; SINGER. *Ibidem* pp. 20-48.

26 SILVESTRIS, Bernardus. *De Mundi Universitate, Libri Duo Sive Megacosmus et Microcosmus*. Innsbruck. Verlag der Wagner’schen Universitaets-Buchhandlung. 1876, pp. 29-100; GILSON, Étienne. *La Cosmogonie de Bernardus Silvestris* in *Archives D’Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*. Troisième Année. Paris. Librairie Philosophique J. Vrin. 1928, pp. 5-24; CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Madrid. Fond de Cultura Económic de España, S.L. 1995, pp 162-9; NUNES, Ruy Afonso da Costa. *Platonismo e Aristotelismo no século XII* (II). *Revista de História*, v. 37, n. 76. 1968, pp. 279-

292, 1968. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/128483>

27 BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Alain de Lille. Acessível em <https://www.britannica.com/biography/Alain-de-Lille>;

28 WETHERBEE, Winthrop. The Function of Poetry in the de Planctu Naturae of Alain de Lille. *Traditio* Vol. 25. 1969, pp. 87-125. Acessível em <http://www.jstor.org/stable/27830867>.

29 LAGE, Guy Raynaud de. Alain de Lille Poète du XIIe Siècle. Paris. Librairie Philosophique J. Vein. 1952, pp. 64-144; CURTIUS. Ibidem, pp 174-80; MORAL, Irene Bosch. *Omnis Mundi Creatura* de Alain de Lille. *Literatura Europea Medieval*. pp. 1-14. Acessível em https://www.academia.edu/39196157/Omnis_mundi_creatura_Alain_de_Lille.

30 FIRENZE, Fra Mauro di. *Annotationi Sopra la Lettione Della Spera del Sacro Bosco*. 1547, pp. 1-219; SACRO BOSCO, Johannes de. *The Sphere of Sacrobosco*. Translated By Lynn Thorndike. University of Chicago Press. 1949. Acessível em: <http://www.esotericarchives.com/solomon/sphere.htm>;

SACRO BOSCO, Johannes. *Tractatus de Sphaera*. Venice: Adam de Rottweil. Circa 1478; SACRO BOSCO, Johannes. *Tractatus de Sphaera*. Veneza: Adam de Rotteill, 1478. Traduzido por Roberto A. Martins; MARTINS, Roberto A. A Herança de Sacrobosco e seus Comentadores: desenvolvimentos e erros na astronomia geocêntrica do século XVI. Campinas: Associação de Filosofia e História da Ciência do Cone Sul. 2008, pp. 373-82; VALLERIANI, Matteo. *De sphaera of Johannes de Sacrobosco in the Early Modern Period. The Authors of the Commentaries*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science. 2019. Acessível em: https://www.academia.edu/42858187/De_sphaera_of_Johannes_de_Sacrobosco_in_the_Early_Modern_Period_The_Authors_of_the_Commentaries.

31 SACRO BOSCO, Johannes de. *Tratado da Spera do Mundo Tirada de Latim em Lingoage Portughes*. Trad. por Herrmão de Campos. 1516; SACRO BOSCO, Johannes. *Tratado da Sphaera: com a Theorica do Sol & da Lua*. Traduzido do Latim por Pedro Nunes. 1537.

32 FIORENTINO, Mauro. *Annotationi Sopra la Lettione Della Spera del Sacro Bosco*. Firenze. 1547, pp. 11, 96 e 153.

33 DA VINCI, Leonardo. *Il Codice Atlantico*. Folio 5r. Acessível em: <https://www.leonardodigitale.com/en/browse/codex-atlanticus/0005-r/>

34 O'CONNOR, John Bonaventure. *Thomas of Cantimpré*. *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 14. New York: Robert Appleton Company, 1913, pp. 693-4.

35 MEGENBERG, Conrad Von. *Das Buch der Natur*. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Greifswald. Verlag und Druck von Julius Abel. Vol. 2. 1897, pp. 43-73 e MEGENBERG, Conrad von. *Das Buch der Natur*. Imprensa de 1481, pp. XX-XLIII. Biblioteca do Congresso Norteamericano.

36 ABEELE, Baudouin Van den. *Diffusion et avatars d'une encyclopédie: le Liber de natura rerum de Thomas de Cantimpré*. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 19-21 mai 2005, pp.141-76. Université Catholique Louvain.

37 OMONT, Henri Auguste. *Album de Villard de Honnecourt Architect du XIII^e Siècle*. Paris. Imprimerie Bertrnad Frères. 1906, pp. 1-3.

38 BROOKS, George. *Villard de Honnecourt: Gothic Carpenter*. Harverford. Avista Forum Regional. Vol. 18. 2008, pp. 8-23; RAHIM, Shakil Yussuf e RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. *O Álbum de Desenhos de Villard de Honnecourt: Uma Articulação entre o Desenho de Observação e o Desenho Arquitectónico*. Lisboa. RTC Revista Tempo de Conquista. Vol. 16. 2014, pp.17.

39 GIMPEL, Jean. *The Medieval Machine - The Industrial Revolution of the Middle Ages*. New York. Barnes & Noble Books. 2003, pp. 114.

40 GIMPEL. Ibidem, pp; 134-5.

41 LASSUS, Jean-Baptiste-Antoine. *Album de Villard de Honnecourt, Architecte du XIII^e Siècle*. Manuscript publié en Fac-simile. Paris. Imprimerie Impériale. 1858, pl. XXXIV-VII e pl. XLII; OMONT, Ibidem, pl. XXXV-VIII e XLIII; RAHIM e RODRIGUES. Ibidem, pp. 7-9; BORGES, Francisco, Filho. Tese de doutorado. *O desenho e o canteiro*

no Renascimento Medieval (séculos XII e XIII): indicativos da formação dos arquitetos mestres construtores. São Paulo. FAU-USP. 2005, pp. 73, 79, 101, 102, 118, 135, 156-179.

42 BUCHER, Francois. *Medieval Architectural Design Methods, 800-1560*. *Gesta*. Vol. 11, nº 2. 1972, pp. 37-51, disponível em <https://www.jstor.org/stable/766593>; BUCHER. Ibidem, pp. 137-41.

43 MORTET, Victor. *La Mesure de la Figure Humaine et le Canon des Proportions*. Paris. Librairie Ancienne Honoré Champion, Éditeur. 1910, pp. 1-12.

44 PANOFISKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo. Editra Perspectiva S.A. 1976, pp. 122-8.

45 CENNINI, Cennino di. *Trattato dela Pittura*. Trad. Giuseppe Tambroni. Roma. Torchj di Paolo Salviucci. 1821, pp. 61, 66-7; CENNINI, Cennino . *A Treatise on Painting*. Trad. Mary P. Merrifield. London. Edward Lumley. 1844, pp. 41, 45-6; CENNINI, Cennino Di. *Trattato Della Pittura*. Trad. Caetano e Carlo Milanesi. Firenze: Felice le Monnier.. 1859, pp. 46, 50-1; CENNINI, Cennino d'Andrea. *The Craftsman's Book*. Trad.

Daniel V. Tomson Jr. New York. Dover Publications. 1960, pp. 45, 48-9.

46 SHEPHERD, William. *The Life of Poggio Bracciolini*. Liverpool. Harris Brothers. 1837, pp. 1-457; CAST, David. *Poge the Florentyn: A Sketch of the Life of Poggio Bracciolini*, in *Proceedings of the Symposium Held at Bryn Mawr College*. 2016, pp. 163-72; GAISSER, Julia Haig. *Poggio and other Book Hunters*, in *Proceedings of the Symposium Held at Bryn Mawr College*. 2016, pp. 173-87; KRINSKY, Carol Herselle. *Seventy-eight Vitruvius Manuscripts*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 30. 1967, pp. 36-70. Acessível em <https://www.jstor.org/stable/750736>; ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Trad. de André Czarnobai. Rio de Janeiro. Editora Intrínseca Ltda. 2017, pp 173.

47 LESTER, Toby. *Da Vinci's Ghost*. New York. Free Press. 2012, pp. 62; ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro. Editora Intrínseca. 2017, pp. 173.

48 GREENBLATT, Stephen. *A Virada, o Nascimento do Mundo Moderno*. Trad.

Caetano W. Galindo. São Paulo. Cia. Das Letras. 2012, pp. 28-73.

49 SCOTT, Leader. *Ghiberti and Donatello, with other Early Italian Sculptors*. London. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. 1882, pp. 51-69.

50 MAZZAFERRO, Francesco. *Lorenzo Ghiberti. I commentarii [The Commentaries]*. Florence. Giunti. Letteratura artistica Cross-cultural Studies in Art History Sources. 1998. Acessível em <https://letteraturaartistica.blogspot.com/2015/09/lorenzo-ghiberti-commentaries.html>.

51 SCHLOSSER, Julius Von. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*. Berlin. Von Julius Bard. 1912, pp. 1-465; BARTOLI, Lorenzo. *Arte e Scrittura Nella Firenze del Quattrocento: I Commentarii di Lorenzo Ghiberti*. A thesis for the degree of Doctor of Philosophy of University of Toronto. 1996, pp. 1-466. Disponível em <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/10854>.

52 SCHLOSSER. Ibidem, pp. 231; BARTOLI. Ibidem, pp. 248.

53 TACCOLA, Mariano. *De Ingeneis*. 1449, pp. 73. Acessível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00110787?page=74,75>; PRAGER, Frank D. *A Manuscript of Taccola, Quoting Brunelleschi, on Problems of Inventors and Builders*. Proceedings of the American Philosophical Society 112, nº 3. 1968, pp. 131-149; SHELBY, Lon R. *Mariano Taccola and His Books on Engines and Machines*. Baltimore. Technology and Culture. Vol. 16, nº 3. 1975, pp. 466-75. Acessível em <https://www.jstor.org/stable/3103042>; FANE, Laurence. *The Invented World of Mariano Taccola: Revisiting a Once-Famous Artist-Engineer of 15th Century Italy*. Leonardo 36, nº 2. 2003, pp. 135-43.

54 GREENSTEIN, Jack M. *On Alberti's "Sign": Vision and Composition in Quattrocento Painting*. The Art Bulletin. Vol. 79. Nº 4. 1997, pp. 669-698. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/3046281>.

55 BRITANNICA, Encyclopaedia . *Leon Battista Alberti. Italian Architect and author*. Acessível em <https://www.britannica.com/biography/Leon-Battista-Alberti>.

56 AIKEN, Jane Andrews. *Leon Battista Alberti's System of Human Proportions*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 43 (1980), pp. 68-96. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/751189>.

57 ALBERTI, Leon Battista. *Della Architettura dela Pittura e Della Statua*. Trad. Cosimo Bartoli. Bologna. Instituto delle Scienze. 1782, pp. 323-33; ALBERTI, Leon Batista. *Della Pittura e della Statua*. Milano. Società Tipografica de' Classici Italiani. 1804, pp.107-37; ALBERTI, Leon-Battista. *De la Statue et la Peinture*. Trad. Claudius Popelin. Paris. A. Lévy Éditeur. 1869, pp. 67-93; ALBERTI, Leon Batista. *Elementa Picturae; De Statua*. Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 172: c. Séc. XV, folios 224v, 225r, 232v, 233r e 233v; PANOFKY. Ibidem, pp. 135.

58 PEDRO, Ana Paula Giardini. *A ideia de ordem: Symmetria e decor nos tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano*. Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP. 2011, pp. 82-4.

59 LAZZARONI, Michele e MUÑOZ, Antonio *Filarete Scultore e Architecto del Secolo XV*. Roma. W. Modes, Editore. 1908, pp. 9-283; PEDRO, Ana Paula Giardini. *A ideia de ordem*: pp. 129.

60 PEDRO, Ana Paula Giardini. *A ideia de ordem*: pp. 82-4; HUB, Berthold. *La Planimetria Di Sforzinda: Un'interpretazione*". Arte Lombarda Nº 55 (1). 2009, pp. 81-96.

61 FILARETE, Antonio Averlino. *Trattato dell'architettura*. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale II.I.140. Ms. Sec. XV - 1469, pp. 25-8. Acessível em <https://archive.org/details/mss.-ii.-i.-140-images>; FILARETE, Antonio Averlino. *Tractat Über Die Baukunst Nebst Seinen Büchern Von Der Zeichenkunst Und Den Bauten Der Medici*. Trad. Wolfgang von Oettingen. Viena. Verlag von Carl Graesser. 1896, pp. 53-6; PEDRO, Ana Paula Giardini. *A ideia de ordem*: pp. 129-31.

62 SNYDER, James G. *Mario Ficino*. Internet Ecyclopedia of Philosophy - A Peer-Reviewed Academic Resource. Acessível em <https://iep.utm.edu/ficino/>;

63 FICINO, Marsilio. *Platonic Theology*. Vol. 1-6 Books I-XVIII. I Tatti Renaissance Library. Harvard University Press. 2001; FELLOWSHIP of the School of Economic Science. *The letters of Marsilio Ficino*. London. Shephard-Walwyn. 1975, LETTERS 43,96 E 107.

64 PEDRO, Ana Paula Giardini. *Corpo Humano, Coluna e Ordens no Tratado de Francesco di Giorgio*. IV Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP. 2008, pp. 894-904. Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/PEDRO,%20Ana%20Paula%20Giardini%20-%20IVEHA.pdf>

65 RETI, Ladislao. *Francesco di Giorgio Martini's Treatise on Engineering and Its Plagiarists*. Technology and Culture, vol. 4, nº. 3, pp. 287-298, 1963. Acessível em <https://www.jstor.org/stable/3100858>; PEDRO, Ana Paula Giardini. *A ideia de ordem*, pp. 58-62; MERRILL, Elizabeth M. *The Trattato as Textbook: Francesco di Giorgio's Vision for the Renaissance Architect*. Architectural Histories, 1(1): 20. 2013, pp. 1-19. Disponível em <http://doi.org/10.5334/ah.at>; MENDES, Lorraine Pinheiro. *A Cidade Ideal de Francesco di*

Giorgio Martini. Tese de doutorado pela Universidade Federal de Juiz de Fora. 2015, pp. 12-115; TAPINASSI, Cassandra. *La trattatistica di architettura del Quattrocento*. I disegni di Francesco di Giorgio Martini nel códice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Tesi di Laurea dela Università Degli Studi Firenze. 2016, pp. 46-111.

66 LABTRI. Laboratório de modelos tridimensionais da FAU-USP. *Modelos de Francesco di Giorgio*. Caderno didático produzido pela equipe do Lab Tri FAUUSP. Coordenação: Mário Henrique D'Agostino. 2015, pp. 7-107. Disponível em https://issuu.com/mvetrone/docs/caderno_final.

67 TAPINASSI, Cassandra. *La trattatistica di architettura del Quattrocento*. I disegni di Francesco di Giorgio Martini nel códice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Tesi di Laurea dela Università Degli Studi Firenze. 2016, pp. 5-119.

68 LESTER. Ibidem, pp. 197-200.

69 LESTER, Toby. *Da Vinci's Ghost*. New York. Simon & Schuster, Inc. 2012, pp. 194-6.

70 PACIOLI, Luca. **De Divina Proportione**. Tradução anotada e comentada por Fábio Maia Bertato para a tese de doutorado em filosofia pela Unicamp. Campinas, 2008, pp. 1-322.

71 RICHTER, Jean Paul. **The Notebooks of Leonardo da Vinci**. Vol. 2.. London. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. 1883, pp.452 (1501).

72 RICHTER. Ibidem, pp. 179 (929); KEMP, Martim. **Leonardo**. Oxford University Press. 2005, pp. 131-33.

73 LESTER. Ibidem, pp. 195-6; ISAACSON. Ibidem, pp. 170-2.

74 SGARBI, Claudio. **A Newly Discovered Corpus of Vitruvian Images**. Res: Anthropology and Aesthetics. Vol. 23. The University of Chicago. 1993, pp. 31-51. Acessível em https://www.academia.edu/75699928/A_Newly_Discovered_Corpus_of_Vitruvian_Images?uc-sb-sw=59229441; SGARBI, Claudio. **All'origine dell'Uomo Ideale di Leonardo**. Disegnarecon. Vol. 5(9). 2012, pp. 177-86. Acessível em <https://disegnarecon.unibo.it/article/view/3166>

75 LOMAZZO, Gian Paolo. **Idea Del Tempio Della Pittura**. Milano. Paolo Gottardo Pontio. 1590, pp. 17-8.

76 MARA, Silvio. **Carlo Giuseppe Gerli e l'edizione dei disegni di Leonardo da Vinci (1782-1784)**. In *Le Arti Nella Lombardia Asburgica Durante il Settecento*. Milano. Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacote di Brera. 2014, pp. 395-407; POLETTI, Valeria. **Leonardo da Vinci. l'Uomo Modello del Mondo**. I disegni veneziani. In *La mostra: Leonardo da Vinci. l'Uomo Modello del Mondo*. Gallerie dell'Accademia do Venezia. 2019, pp. 9.

77 BOSSI, Giuseppe. **Del Cenacolo di Leonardo da Vinci**. Milano. Dalla Stamperia Reale. 1810, pp. 204; POLETTI, Ibidem. pp. 9-10; HENDRIX, Lee, PLAZZOTTA, Carol e TURNER, Nicholas. **European Drawings 3 - Catalogue of the Collections of the J. Paul Getty Museum**. Los Angeles. J. Paul Getty Museum. 1997, pp. 45.

78 POLETTI. Ibidem, pp. 9-10.

79 GORDON, D. J. e STEPHEN, Orgel. **Leonardo's Legend**. ELH (English Literary History) Vol. 49, nº 2.

Baltimore. Johns Hopkins University Press. 1982, pp. 300-25. Acessível em <https://doi.org/10.2307/2872985>.

80 CLARK, Kenneth. **The Nude**. London. Clays Ltd, St Ives. 1956, pp. 12.

WALTER MIRANDA

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



Man Ray, *Hills*, 1914, estilo cubismo, óleo sobre tela

O AMOR À ARTE E OUTRAS BOBAGENS CONTEMPORÂNEAS

ALBERTO CIPINIUK - ABCA/RIO DE JANEIRO

RESUMO: Nesse breve ensaio, tento circunscrever o valor social da arte e sua inadequação aos nossos dias. Julgo que a crítica de arte não se limita a ser uma explicação racional de algo que podemos observar, mas uma ferramenta para compreensão política de nossa existência.

PALAVRAS-CHAVE: História social da arte, crítica de arte, significado da arte, mercado de arte.

ABSTRACT: In this brief essay, I try to circumscribe the social value of art and its inadequacy for our times. I believe that art criticism is not limited to being a rational explanation of something that we can observe, but a tool for political understanding of our existence.

KEYWORDS: Social history of art, art criticism, meaning of art, art market

Tenho a impressão que para a maior parte das pessoas do meu entorno, algo estranho e contraditório pode ser percebido com as artes plásticas nos dias de hoje. Por mais estapafúrdio que isso possa parecer, às vezes a via da irracionalidade empregada pela arte pode servir para que possamos explicar ou dar um sentido para algo ou alguma coisa. Vejam a emblemática representação do ferro de passar roupas (Le Cadeau - 1921) de Man Ray e sua associação com a carnificina da Primeira Guerra Mundial. Porém, fora do Campo da Arte, para lá do uso prático da irracionalidade para representar coisas complexas, existe um modo teórico que chamamos de racional e ele serve para que possamos explicar as coisas de outra maneira. Podemos, por exemplo, usar a lógica ou uma maneira para que possamos raciocinar corretamente, digamos assim. Mas quem está certo nesse debate sobre um eventual modo correto para pensar as coisas do mundo? Não bastasse a guerra de narrativas sobre quase todos os assuntos, desde o uso de analgésicos, cigarros eletrônicos, derretimento da calota polar, chuvas

ácidas e uma extensa lista de catástrofes que estão acontecendo ou prestes a acontecer, seria estranho se o Campo da Arte não fosse atingido com acusações sobre a inadequação da irracionalidade. Não resta dúvida que há uma verdadeira indústria da dúvida e ela é política, alimentada por um grupelho de *influencers* com suporte de tecnologias digitais tidas como técnicas e racionais, mas ninguém menciona que essa confusão é gerada em sua maior parte pelos defensores da ideologia comercial do grande capital, o tal do neoliberalismo.

Todos sabemos que a realidade é contraditória ou paradoxal e se colocarmos lado a lado essas duas ferramentas - a compreensão por meio da razão e o modo irracional - rapidamente verificamos que não há um modo melhor ou pior para representá-la. Em termos práticos, o que desejamos é compreender, definir aquilo que estamos observando, enfim, lutamos para obter algo para que possamos dar um sentido ao que estamos vendo e não estamos entendendo. Entender não possui a mesma extensão do que solucionar

um problema, daí uma representação irracional pode nos levar a entender o que se passa, contudo ela não nos faculta solucionar o que examinamos. Ocorre que do ponto de vista político, de onde realizo minha análise, muitas vezes não desejamos resolver nada, mas apenas entender.

Sobrenadando na classe média brasileira, considero que a maioria das pessoas do nosso despolitizado meio social, já deixou de lado a possibilidade de querer resolver os problemas oriundos do capitalismo em nosso país. Nossas aspirações de ascensão social às grandes fortunas nos impedem. Agente resiste, mas acaba se resignando. É muito desgastante ter que ficar discutindo o tempo todo sobre a importância da distribuição da riqueza produzida e ninguém deseja partilhar o que amealhou. A maior parte das pessoas que conheço, as pessoas da minha classe social, não quer resolver nada, nem explicar nada teoricamente através da razão. Acho que desejam apenas compreender panoramicamente ou afetivamente, sem compromissos de qualquer forma, o que se passa no país ou do mundo da arte.

Essa ignorância volitiva, portanto, é uma visão de classe, aliás perceber as coisas da arte, nesse caso também é uma percepção típica de uma classe social que não deseja realmente entender algo ou alguma coisa.

Realizar a crítica de arte no contexto em que vivemos implica em uma tentativa de solucionar os voejos esquizofrênicos do modo de produção capitalista¹ em relação à prática da arte, especialmente como ela é distribuída socialmente. É lógico que existe uma lógica para compreender o capitalismo, um modo de organização social, assim como para compreender um dos seus resultados, a arte. Parece-nos clara a afirmação teórica de que o capitalismo se baseia na acumulação através exploração do trabalho, daí a arte serve muito mais para ser comercializada do que para ser apreciada. O seu valor de uso social de gozo ou apreciação foi sendo transformado em valor de troca comercial.

Se alguém usa sua consciência, organizando o pensamento de maneira lógica ou racional para compreender o

capitalismo, constata que aquilo que ele produz, se pauta pela desordenada confusão ou pela irracionalidade. E é assim pois sob o capitalismo a lógica precisa ser formulada de modo deturpado. Acontece que depois do romantismo, a maior parte da produção artística é presidida pela exacerbação da imaginação, modalidade instintiva e tida como superior ao construído socialmente pela razão. Dessa dimensão prática, acreditavam, poderia emergir uma compreensão das coisas do mundo. Diferentemente do modo racional que é artificial, o modo irracional é natural. Nossa irracionalidade se dá por conta dos nossos instintos conjugados com nossa capacidade de percepção sensível. Assim, aqui é preciso separarmos com cuidado aquilo que arbitramos como positivo na arte sobre o eventual uso da irracionalidade, como no caso dos dadaístas ou surrealistas, ao usar ou abusarem da irracionalidade na arte para explicar o modo como a Europa justificava a carnificina da guerra de trincheiras, com o uso de armas químicas (gás mostarda) ou bombardeios aéreos, durante a

Primeira Guerra Mundial. O emprego da irracionalidade nesse caso é legítimo, mas as causas da guerra na sociedade industrial precisam ser explicadas de outro modo.

Há um nexos causal entre as guerras que acontecem desde o surgimento da sociedade industrial como capitalismo. O capitalista típico não se preocupa com as guerras, nunca defende pautas morais ou uma ética. Seja sobre as guerras, seja sobre a política, ele se omite, porém, se for beneficiário de algo que possa acumular, a coisa muda. Outro exemplo, o capitalista não luta contra a fome ou a favor da sua supressão. Eventualmente poderá se envolver, mas somente se puder retirar algum proveito econômico dessa luta. Lembrem da luta do Betinho, o irmão do Henfil. Lembrem de sua incansável luta contra a fome e a gigantesca quantidade de empresários bem-intencionados que se beneficiaram comercialmente dessa campanha, para ter seus nomes associados ao do Betinho.

Aqui é preciso deixar claro que o capitalista não é perverso por que ele



Man Ray,
Rayograph
(The Kiss),
1922, Museu
de Arte
Moderna
(MoMA)

quer. Não é malvado por uma vontade própria. Ele não é a materialização de um espírito do mal, uma atualização de uma figura maligna do anjo caído que devemos estigmatizar. Nesses escritos ele é apenas um produto nocivo de nossa temporalidade histórica. Possui um tipo de subjetividade que se comporta parcialmente e de acordo com as demandas sociais do modo de produção capitalista. Por exemplo, tal como está ocorrendo entre os palestinos e os israelenses na faixa de Gaza, o modo de pensar capitalista não luta contra o massacre de gente inocente. Algumas vezes o capitalista pode até defender uma luta contra a desumanidade, assim como a proteção das baleias ou de uma floresta tropical ameaçada pelo fogo, mas não se atém em nada em particular.

Se existe algum critério para que possamos caracterizar a mentalidade ou maneira de pensar de um capitalista é que o capitalista é pragmático. Em qualquer situação que esteja, ele luta pela obtenção do lucro. O capitalista não pensa teleologicamente na causa final. A maioria das vezes ele pensa no aqui agora, em um objetivo mais

próximo ou de curto prazo. Mesmo em relação ao capital que possui e que precisa replicá-lo, raramente defende um investimento a longo prazo, um objetivo à distância. Ele é prático e não pensa em consequências morais. Tem objetivos bem definidos e eles se localizam naquilo que está mais próximo de onde está atuando com seu negócio.

Emprega uma razão prática e procura por uma faculdade intelectual que o conduza à obtenção da mais valia. Daí porque podemos explicar porque os capitalistas que investiram na indústria pesada ou metalúrgica no século XIX, eram tidos como lunáticos² e não como empreendedores regidos pela racionalidade. Em relação aos burgueses que a partir do século XVI investiram seus capitais para exploração comercial de longínquas colônias na África, na Ásia e nas Américas, há uma diferença: eles não percebiam as coisas do mundo do mesmo modo como hoje elas são vistas, pois eram profundamente cristãos e suas crenças religiosas se emulavam a favor ou contra seus empreendimentos, ademais acreditavam

que a fé em Jesus ou na Virgem Maria, garantiria seus investimentos. Os capitalistas de hoje sabem que a fé e os milagres não existem, mas usam essas noções para obterem aquilo que desejam. Se dizem que são movidos pela fé, estão mentindo.

Desde o início da Idade Moderna e início da burguesia como classe social era possível comprar algo ou alguma coisa para mostrar honradez ou assumir uma postura de superioridade moral em relação aos vizinhos e amigos. Era e ainda é possível inverter uma quantidade de dinheiro acumulado por alguma coisa que nos dê prazer como triscar com aqueles que nos cercam. A burguesia de hoje investe muito dinheiro para comprar automóveis importados, jatinhos, mansões com piscinas e outras tantas coisas que lhes oferecem o sentimento de distinção, inclusive comprar mausoléus de mármore de Carrara ou financiar desfiles de Escolas de Samba durante o Carnaval.

Antes dos burgueses, a aristocracia do Antigo Regime também investia muito dinheiro para obter distinção

social, prestígio e reconhecimento. Enquanto a maior parte das pessoas eram sepultadas no chão das naves das igrejas cristãs, a nobreza mandava construir luxuosas capelas funerárias privadas nas laterais dos prédios religiosos que eram públicos. Essa prática foi reproduzida pela burguesia e hoje podemos admirar essas belíssimas capelas em quase todas as igrejas da Europa. O argumento que empregavam como justificativa não mencionava a privatização de um espaço público, illogicamente que fosse, argumentavam e todos acreditavam, que estavam enriquecendo a decoração da igreja como um todo e não para si e suas famílias.

Mas aqui cabe uma pergunta. Além desses sinceros propósitos religiosos para garantir um lugar privilegiado no além, antes que o juízo final acontecesse, por que investir na compra de obras de arte para obter distinção? Em seminal artigo, Pierre Bourdieu³ perguntava ao leitor se ele sabia qual era a resposta mais frequente de um comprador de uma obra de arte, quando perguntado por

qual motivo fazia suas aquisições. Pois muito bem, Bourdieu fez essa pergunta e qual foi a resposta que recebeu? Curiosamente foi “por amor à arte”. Invariavelmente as pessoas que possuem meios para adquirir obras de arte são incapazes de dizer que eles compram obras de arte, tal como fazem em relação a qualquer outra mercadoria, seja um ralador de queijo, seja uma capinha de plástico para o celular.

Sabemos que algumas pessoas compram obras de arte para depois trocá-las por outras obras, por dinheiro ou por outra mercadoria qualquer, incluindo aí a obtenção de um capital simbólico, uma distinção. Lembrando que essa última modalidade de mercadoria é mais sutil e indireta. A justificativa para essa sofisticada troca simbólica foi construída socialmente, tal como a relação das outras mercadorias com o dinheiro que se paga por elas. Certamente aqui nos lembramos da fábula da Cigarra e da Formiga, creditada a Esopo. Durante séculos ela serviu para que nós não nos tornássemos perdulários, tinha valor de uso social. Éramos ensinados

para que nos preocupássemos com o futuro, porém, esse ensinamento, quando muito, passou a ser um meio de consolidar um aspecto de classe da nossa sociedade, que é moralista e hipócrita. Mas antes que alguém levante o dedo e atalhar alguma objeção, que fique claro que estamos tentando demonstrar como nossas mentes e corações não são fixos, mas modelados por interesses de classe.

Embora a fábula pertença à temporalidade grega do século V AC, sob o capitalismo, a cigarra ainda é tida como perdulária, pois “usa” a arte unicamente para sua diversão. Se uma cigarra está errada por cantar de forma gratuita e sincera, se ela vive para se deleitar, podemos concluir que não deveríamos usar a arte gratuitamente ou como recreação. Ocorre que hoje esse é o seu verdadeiro uso social. Éramos e somos orientados para nos alinhar do lado das formigas, pois eram sábias e pensavam no futuro, não vivam por aí cantando. Ademais, no final da fábula as formigas ajudavam a pobre cigarra a se proteger do frio. Desse modo, se me bem me recordo, o correto era que a vida deveria ser

apenas para o trabalho. Quando minhas tias liam para mim essa fábula, não diziam que isso era uma distorção, afinal elas também acreditavam que em algum momento o inverno ia chegar. A consequência lógica da fábula era de que deveríamos trabalhar o tempo todo, ou seja, que deveríamos nos sujeitar integralmente à exploração capitalista, pois acreditávamos que poderíamos acumular alguma coisa para quando o inverno chegasse. Era uma questão de crença. Ademais, até bem recentemente uma pessoa poderia ficar rica trabalhando.

Mas quando o capitalista compra arte apenas por amor, afirma-se a falsa e perversa gratuidade da arte, afinal, tal como na fábula, ela se justifica descolada do trabalho e consequentemente para a produção da mais valia. Sob o capitalismo, a principal troca simbólica é a mercadoria como investimento financeiro. Portanto, nesse mundo de exploração do trabalho para a produção do mais valor nós nos perguntamos se quem compra obras de arte tem realmente amor à arte.

Quem possui os meios pecuniários para adquirir obras de arte aqui no Brasil? Essa pessoa poderia ser caracterizada unicamente como capitalista? Sim, é verdade, no Brasil existem pessoas que compram obras de arte, porém, são muito poucas, afinal elas não são baratas.⁴ Aliás, há muito tempo que a compra e venda de obras de arte é empregada para lavagem de dinheiro, pois como não há um critério lógico para sua valorização, o sujeito compra por dez e vende por cem mil, argumentando que a morte do artista “valorizou” a obra. O mercado de obras de arte é assim mesmo, dizem os fiscais da renda mercantil. Mas existem setores sociais um pouco mais amplos nas reduzidas camadas médias da população, que eventualmente compram esse tipo de mercadoria. Se não podem comprar aquilo que os leilões de arte ou as galerias de arte vendem - quadros e esculturas tradicionais - certamente pagam ou compram ingressos para visitar exposições nos centros culturais e admirar essas obras. Pagam para visitar feiras⁵ de arte, para frequentar festivais de

cinema e também ingressos para as poucas peças teatrais, aquelas que conseguem ser encenadas, lutando contra a concorrência dos cinemas e da internet.

Estatisticamente, dentro desse pequeno grupo de pessoas, uma parte menor ainda, gosta de ler. Esse pequeno grupo compra livros e um grupo menor ainda, compra livros teóricos sobre arte ou se interessa por ler artigos como esse. Nesse ínfimo universo social de pessoas que gostam de arte e que não é constituído integralmente de capitalistas com seu particular amor à arte, poderíamos afirmar com alguma certeza que as pessoas participam ideologicamente da crença de que a arte seja uma ideia-força transformadora. Mesmo que alguém não possua a posse e a força simbólica do dinheiro, nossa cultura supõe que a arte é um valor social intransferível. Mas ela também pode ser invertida em dinheiro. E mesmo sem dinheiro para comprá-las, uma vez adquirida, através da arte as pessoas passam a ser mais humanas, porém devem frequentar os ambientes onde se vende arte

ou as instituições que legitimam e reproduzem esse valor cultural. Daí, quem defende esse tipo de lógica está afirmando que entre todas as outras coisas fabricadas que estão entre o céu e a Terra, a arte pode, além de ser transformada em dinheiro, transformar a vida de uma pessoa.

Transitar nos meios artísticos ou comprar arte é uma espécie de trampolim para um mundo espiritual, para que as pessoas sejam tidas como mais cultivadas ou virtuosas do que as outras. Nesse tipo de pensamento é praticamente impossível encontrar alguém que mesmo não concordando, saiba que o objetivo a curto prazo em relação à aquisição de obras de arte é a produção do mais valor. Embora todas essas pessoas saibam que sua compra é homóloga a um investimento financeiro dos verdadeiros capitalistas, aquilo que compram não é visto como mercadoria. Nesse reduzido meio social, longe da capacidade de compra de um Gilberto Chateaubriand ou de Orandi Momesso, quem tem um pouquinho mais de dinheiro, nunca dirá que comprou uma pintura de Pancetti ou um “bicho”

da Lygia Clark para trocá-lo por dinheiro e acho que isso é sincero.

Fora desse microscópico grupo social de pessoas que “gostam” de arte ou são apaixonados por ela, também está aquela ínfima fração de abonados que as compram concretamente como investimento financeiro, aquelas pessoas que Bourdieu classificou como amantes da arte. As pessoas que frequentam os leilões da Christie’s ou da Shotebys não para olhar, mas para comprar. Numericamente essa parcela só é equivalente ao inverso da incomensurável quantidade de pessoas despossuídas mundo afora, que não sabem o que é arte e nem se pergunta sobre o que é isso que é, pois estão mais preocupadas se poderão garantir o que comer naquele dia. Daí é possível que já tenhamos uma conclusão.

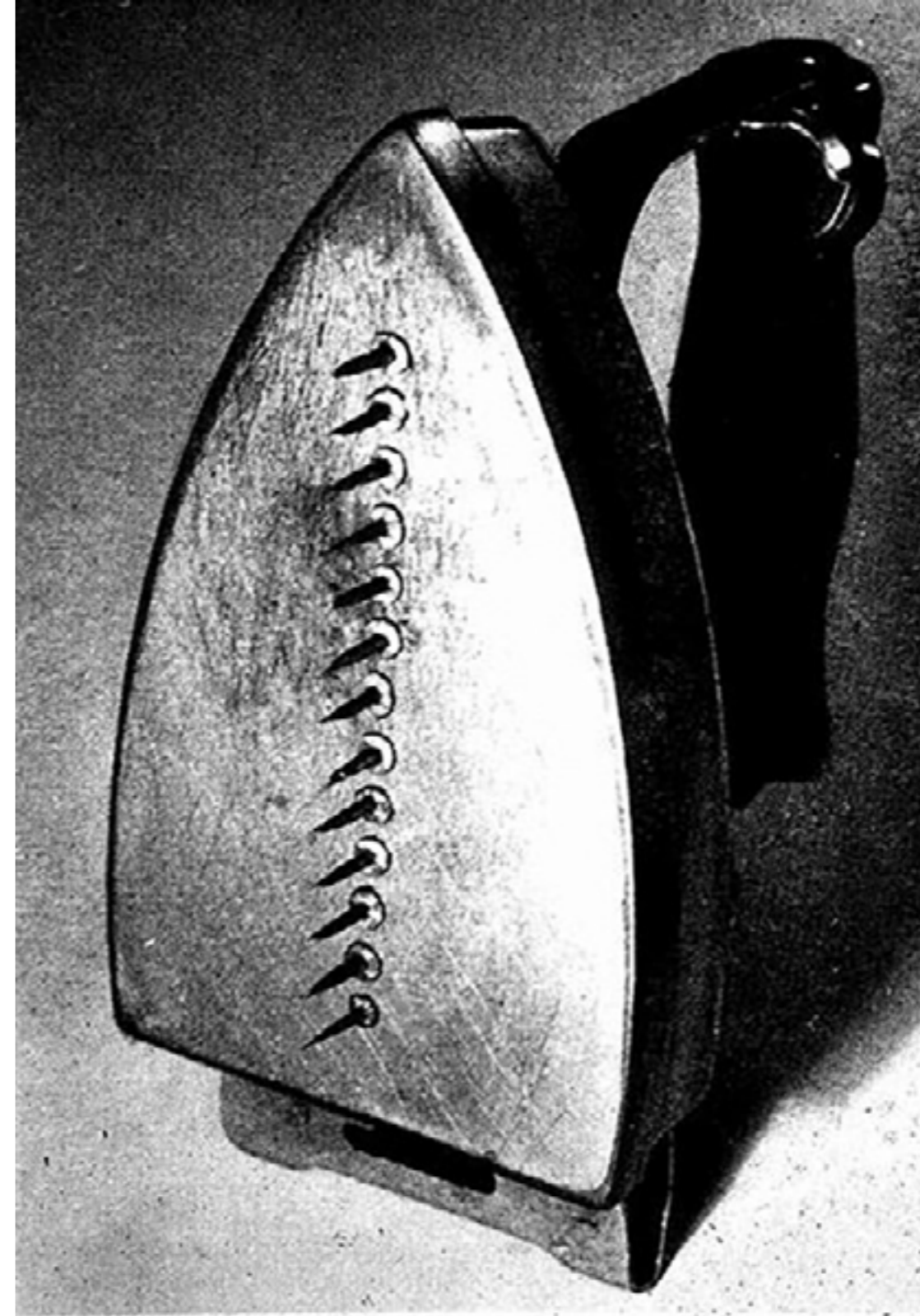
Sejam capitalistas, sejam partícipes dessa camada exclusiva média um pouco mais abonada que por sua vez se difere dos totalmente despossuídos⁶ economicamente, a maior parte das pessoas são inspiradas sinceramente pela paixão da arte. Porém, mesmo

essas, as pessoas que leem, aquelas vão ao teatro e exposições de arte, curiosamente comungam o mesmo credo da arte como algo que pode ter seu valor invertido como dinheiro. Sabem disso, mas não pensam sobre isso. Bourdieu chamou esse credo de *habitus* e Marx o classificava como ideologia de classe, pois sob o capitalismo, amar e gostar de arte vem a ser a mesma coisa. Até porque, depois do romantismo, essa coisa que convencionamos chamar de amor é sempre apresentada como sendo gratuita ou desinteressada. Dizer que temos amor à arte nos parece ser muito mais uma defesa pela sobrevivência da ideologia comercial do capitalismo, do que um sentimento altruístico e desinteressado em relação à arte.

E sempre voltando à razão, se alguém afirma que é capaz de comprar um Basquiat⁷ pela bagatela de algo entre quarenta e sessenta milhões de dólares ou um Gustav Klint⁸ por oitenta milhões de dólares, existe qualquer coisa que não estamos podendo explicar racionalmente. Não se trata apenas de dispor de uma grande quantidade de dinheiro para comprar uma pintura, existe

algo insensato e que o pensamento organizado de maneira lógica, não dá conta de responder.

Uma pergunta aos críticos de arte: será que esse cruel despropósito, total inexistência de parâmetros de razoabilidade, seria apenas falta de compreensão por ausência de fundamentos teóricos racionais para classificar essa insensata relação ou nós estaríamos sendo traídos por essa história de amor à arte? Essa classificação de amor a algo ou alguma coisa com um altíssimo valor pecuniário, seria uma boa categoria de explicação? A arte faz sentido para quem “gosta de arte”, para quem está no universo cultural que dá valor à arte. Será verdade que todas pessoas que gostam de arte consideram razoável que se pague um valor astronômico por ela? Quando formulei essa pergunta aos meus alunos, eles me responderam que era justo se cobrar o que é cobrado. A quantia que fosse. Ora, se existe alguma coisa no mundo que não precisa ser provada, que é palpável sem necessidade de argumentarmos em seu favor é o valor social da arte. Contrariamente ao que pensam



Man Ray,
The Gift,
1921,
Museu
de Arte
moderna,
MoMA

meus alunos, julgo que esse valor certamente não é monetário.

Sabemos que durante a Segunda Guerra Mundial os nazistas confiscaram as obras que estavam nos museus de Florença⁹ para, como diziam, salvaguardá-las dos perigos da guerra, mas seria possível alguém dizer que quando elas retornaram dos depósitos situados no norte da Itália, em julho de 1945, nenhuma das mais de três mil pessoas que estavam a sua espera na Piazza della Signoria, estimaram o seu valor monetário?

À época, os militares americanos calcularam quinhentos milhões de dólares o valor das obras, mas será que aquelas pessoas fizeram alguma associação das obras a algum tipo de valor monetário? Sabiam apenas que as obras eram florentinas e que voltavam para casa.¹⁰ Ora, ninguém discute que alguém possa gostar de arte, mesmo que não saiba dizer o que é isso que é a arte, enfim, que esse gostar é socialmente aceito como uma coisa importante, porém afirmar que é capaz de comprar uma obra

por milhões de dólares por conta do amor é algo no mínimo suspeito. Enfim, ou bem a afirmação do amor à arte é falsa, mentirosa mesmo, ou alguém está querendo nos fazer de idiota. Quem está querendo nos passar a perna? Quem vende as obras de arte ou os críticos de arte?

Antes de avançarmos para termos alguma conclusão mais precisa, caso isso seja possível, seria preciso definir isso que é a arte, ainda que seja de modo operatório, apenas para que possamos julgar uma eventual honestidade de nosso amor à arte. A arte é uma noção arbitrária, uma convenção social sobre a realização de algo ou alguma coisa. Existem várias formas de arte e elas são classificadas em gêneros artísticos, tal como música, literatura, artes plásticas, etc. Pode-se classificar como arte qualquer forma de trabalho para produzir um objeto, mesmo que ele não seja classificado como arte por um especialista em arte. Portanto a arte é uma forma de trabalho (práxis) que transforma as coisas do mundo natural¹¹ em algo artificial,

daí porque muitos associam a arte a um artefato, aquilo que é produzido pelos artesãos, o produto do seu trabalho. Artesanato e arte possuem a mesma definição. Um é resultado do trabalho de um artífice e o outro o de um artista, contemporaneamente classificado como mais erudito ou sofisticado do que o primeiro.

Para Marx o que pode definir o homem e sua humanidade é a sua capacidade de trabalho, trata-se de uma categoria muito importante. Ao trabalhar, os homens e mulheres estabelecem relações sociais, daí na produção dos artefatos, produzem sua própria humanidade. Fica claro que uma pintura ou qualquer outro gênero artístico é uma forma de trabalho particular. Cada gênero artístico demanda características próprias de trabalho e essas formas de trabalho são singulares, não podem ser reduzidas a qualquer outra forma ou gênero particular, ainda que sejam semelhantes. Verificamos isso quando, por exemplo, um diretor de cinema toma um bom romance para fazer um filme. O filme pode ser muito bom, mas o romance ou

o gênero literário é irreduzível ao gênero cinematográfico, ao modo como filme é realizado.

O produto do trabalho, que depois do início da Idade Moderna chamamos obra de arte, é um fragmento do trabalho dos homens e mulheres, mas aqui é importante ressaltar que desde os primórdios da humanidade nunca houve trabalho humano individual, tal como foi defendido depois do romantismo. Homens e mulheres, sempre trabalharam coletivamente. Esse dado implica na obrigatoria afirmação que embora tenhamos em nossas mentes que a noção de autoria seja individual, expressão de uma subjetividade particular, é preciso não esquecer que a arte concretiza a vida cotidiana do seu produtor e ele não está sozinho no mundo. Ele materializa como eram e são as suas relações sociais. A arte nos explica como se dão as escolhas e as mudanças nos hábitos sociais, sem disfarces ideológicos. Daí ela pode restituir um sentido ou significado para o trabalho criativo que a realizou, ainda que as pessoas que as produziram não

existam mais, evidenciando que continuamos sendo humanos como eram as pessoas do passado.

Se as pessoas dos dias de hoje não estão entendendo isso que é a arte, a crítica de arte precisa explicar algumas coisas. Se as pessoas ao visitarem exposições de arte se surpreendem e acham que aquilo que estão vendo pode ser realizado por uma criança de cinco anos ou qualquer um que se julgue capaz para realizá-la, algo está errado. Do mesmo modo, se as pessoas não sabem explicar por qual motivo uma obra é vendida por milhões de dólares, com o argumento do amor à arte, estamos incorrendo em erro.

Alguma coisa está fora do lugar. E o que está equivocado não é aquilo que foi produzido pelo trabalho do artista ou a sua troca por um quantitativo de dinheiro, mas o uso de ferramentas teóricas que estamos empregando para produzir seu significado. Defendo que essas explicações sejam racionais, que a crítica de arte tenha esse papel social, caso contrário a insensatez

do amor à arte prevalecerá. A arte não pode ser explicada como um atributo divino ou qualquer outra explicação metafísica, ainda que seja oriunda do idealismo romântico, como essa lenga-lenga do amor gratuito, sem que seja para isso ou aquilo. Essa explicação não se sustenta em nossa temporalidade, daí justificar a aquisição de obras de arte por amor à arte, é o mesmo que defender o capitalismo ou se desejarmos a lavagem de dinheiro.

NOTAS

1 Na verdade, não sei se podemos classificar nossa condição como capitalismo. Penso que se existe um qualificativo para aquilo que vivenciamos nos dias de hoje, seria barbárie.

2 HOBBSAWM, Eric J. A Era das Revoluções, 1789 - 1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. P. 59.

3 BOURDIEU, Pierre. A produção da crença. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

4 Veja o caso de Beatriz Milhazes. <https://oglobo.globo.com/cultura/em-nova-york-tela-de-beatriz-milhazes-supera-us-1-milhao-10830536> Acesso em 17 de novembro de 2023.

5 <https://artrio.com/artrio>. Acesso, 16 de novembro de 2023.

6 Citaria o caso de JESUS, Carolina Maria de. Quarto de Despejo. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014. Fugindo das estatísticas sociológicas, refiro-me as pessoas que ganham até cinco salários mínimos e vivem batalhando para alimentar suas famílias.

7 <http://www.touhofclass.com.br/index.php/2023/10/31/autorretrato-monumental-de-basquiat-reaparece-na-sothebys/> Acesso 16 de novembro de 2023.

8 <http://www.touhofclass.com.br/index.php/2023/06/14/ultimo-retrato-de-gustav-klimt-pode-ser-vendido-por-mais-de-us-80-milhoes-na-sothebys/> Acesso 16 de novembro de 2023.

9 Depois da invasão da Sicília pelas tropas aliadas, no recuo para o norte os nazistas custodiaram as peças florentinas que estavam na Galeria Uffizi, Palazzo Pitti e do Museu Bargello. Primeiro as levaram para a abadia Beneditina do Monte Cassino, mas acabaram sendo transferidas para depósitos na fronteira da Itália com a Áustria.

10 EDSEL, M. Robert. Salvando a Itália: a corrida para resgatar das mãos nazistas os tesouros de uma nação. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. P. 300.

11 Antes dizíamos que a arte era a transformação das coisas do mundo natural em coisas artificiais, mas julgo que também é a transformação das coisas já produzidas artificialmente e não apenas aquelas que estão espontaneamente na natureza.

ALBERTO CIPINIUK

Graduado em Licenciatura em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Mestrado em Filosofia (Estética) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Filosofia e Letras pela *Université Libre de Bruxelles*. Professor Associado aposentado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, professor Associado aposentado do Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Association Internationale des Critiques d'Art (AICA); foi conselheiro da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e editor da Revista Tamanduá. Design, Arte e Representação Social.



Lucas Dilacerda, Abstração aberrante, 2015

O TEMPO NÃO DIZ “EU”

LUCAS DILACERDA - ABCA/CEARÁ

RESUMO: O texto se debruça sobre os impactos da política do neoliberalismo no tempo e as suas respectivas mutações na experiência estética da obra de arte. Partindo desse contexto de crise da sensibilidade, o texto ensaia algumas estratégias de ação política frente ao problema do tempo neoliberal a partir da dissolução do “eu”.

PALAVRAS-CHAVE: Tempo. Neoliberalismo. Estética. Arte contemporânea.

ABSTRACT: The text focuses on the impacts of neoliberalism politics over time and their respective changes in the aesthetic experience of the work of art. Starting from this context of crisis of sensitivity, the text rehearses some strategies of political action in the face of the problem of the neoliberal time based on the dissolution of the “self”.

KEYWORDS: Time. Neoliberalism. Aesthetics. Contemporary art.

O neoliberalismo tem modificado drasticamente a nossa relação com o tempo. Se antes, o tempo já parecia ser algo que escapava às nossas mãos; hoje, ele se pulveriza e se desmancha diante de nós. O neoliberalismo é o novo colonialismo do século 21, afirma Achille Mbembe, no seu livro *Crítica da razão negra* (2013), no qual faz uma arqueologia da colonialidade e investiga as suas mutações contemporâneas. No colonialismo neoliberal tudo o que existe pode ser atribuído um valor no mercado, inclusive o tempo é monetizado e se torna hoje uma das mercadorias mais caras e preciosas da nossa época. Vivemos uma ditadura do regime de tempo do capitalismo que tenta a todo custo nos separar do tempo geológico da Natureza. Essa separação com o tempo natural tem provocado irreparáveis danos à nossa saúde psicossomática, perpetuando um projeto político de adoecimento coletivo da população a partir da propagação de afetos e sintomas neoliberais, tais como: a desatenção, o esquecimento, a apatia, o cansaço, a ansiedade etc.

Nossa época padece de um irrefreável e veloz consumo de imagens. A forma de vida neoliberal impõe o imperativo da hiper-excitação, que nos expõe a um excesso de estímulos no qual somos cotidianamente bombardeados por imagens, sons e informações. “A vida moderna é um mar de imagens”, afirma Camille Paglia, no seu livro *Imagens cintilantes* (2012), no qual faz uma análise de como o excesso de imagens tem destruído a nossa percepção. A autora, com todas as suas contradições, aposta na arte como uma maneira de reparação sensorial e pedagogia do ver. Entretanto, a própria arte está em crise. Como pode a arte promover uma regeneração da sensibilidade se cada vez menos tempo temos dedicado ao seu encontro? Virgínia Kastrup, no seu texto *A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade* (2012), constata que o tempo médio de permanência de um visitante diante de uma obra de arte é de menos de três segundos.

O regime contemporâneo da imagem - isto é, o seu processo de produção, circulação e consumo - tem cada vez mais reduzindo o tempo do encontro

com a imagem. Rosangêla Rennó, na exposição *Pequena ecologia da imagem* (2022) - título inspirado no clássico texto *Pequena história da fotografia* (1931), de Walter Benjamin - nos lembra que as imagens habitam uma determinada ecologia. Aqui, a ideia de ecologia não está restrita apenas ao meio ambiente, mas também ao meio social e a subjetividade, uma transversalidade que Félix Guattari, no seu livro *As três ecologias* (1989), chamou de “ecosofia”. Portanto, as imagens que produzimos e são consumidas em nossa sociedade também refletem os impactos ambientais e a nossa subjetividade em crise.

Será que as imagens estão perdendo a capacidade de nos afetar? No pouco tempo que dedicamos às imagens, poderíamos afirmar que temos, de fato, uma experiência estética? Ter uma vivência (*Erlebnis*) é diferente de ter uma experiência (*Erfahrung*), afirma Walter Benjamin. A perda da experiência tem provocado uma crise da memória. Cada vez mais é difícil produzir memórias do que nos acontece, pois cada vez menos estamos tendo experiências

intensivas e cada vez mais estamos reduzidos às vivências cotidianas, habituais e banais. A ausência de memória tem produzido uma pandemia de esquecimento. A perda do passado também se desdobra na nossa perda do futuro, fruto de uma crise da imaginação, que se encontra impotente para criar imagens de um outro futuro possível.

Talvez uma pista para a solução desses problemas esteja no tempo. Não nesse tempo colonial capitalístico, que é uma linha reta que sai do passado e aponta para o futuro, mira na evolução, no progresso, na promessa de modernidade. É preciso encontrarmos um novo tempo, com um outro desenho, com uma outra forma que não seja a da reta, mas que seja curvo, sinuoso, espiralar. Um tempo desconhecido que não diz “eu”. É nesse sentido que Henri Bergson denunciou que a humanidade espacializou o tempo. Por isso, era preciso libertar o tempo do espaço, deixá-lo livre das quantificações e extensões que o reduzem ao tempo do relógio. Bergson acreditava que o tempo era algo desmedido, uma

experiência e um mergulho no que tínhamos de mais íntimo: a memória da Natureza.

A experiência do tempo é próxima da experiência da morte. Não à toa que a dança que mais se debruçou sobre a matéria temporal foi o butô - a chamada “dança da morte”. Em suas cenas, os dançarinos parecem parados, como se nada estivesse acontecendo. Corpos dançam em movimentos lentos, quase imperceptíveis. Na verdade, não é que os corpos estão lentos. O que acontece é que eles acessaram um tempo outro, um tempo mudo que não fala e desconhece as armadilhas da linguagem e as suas palavras de “rápido” e “lento”, que por sua vez já são tentativas de espacializar e quantificar a experiência do tempo.

A emoção do tempo é uma emoção criadora. Georges Didi-Huberman, no seu texto *Que emoção! Que emoção?* (2013), afirma que a “a emoção não diz ‘eu’”. O tempo também não. O “eu” é um tumor que se forma no corpo do tempo, ele é um processo de subjetivação que forma o “sujeito”, aquilo mesmo que nos acorrenta ao

mundo como nos foi dado a conhecer. É nesse sentido que Denise Ferreira da Silva, no seu livro *A dívida impagável* (2019), afirma que para libertarmos a capacidade criativa radical da imaginação, teremos que abandonarmos as nossas velhas categorias de matéria e forma, logo de tempo e espaço. O desafio é de libertar o tempo das armadilhas do espaço, do cárcere do “sujeito”, da prisão do “eu”.

Por isso, o desafio está em encontrarmos esse tempo que não diz “eu”, esse tempo que desmorona os pilares ontoepistemológicos da modernidade colonial, que é o tempo das formigas e o tempo de uma floresta. Se há uma política neoliberal do tempo em curso, encontrarmos um tempo outro é também fazer política. A arte - ao diluir as coordenadas espaciais - tem a força de nos lançar em novas temporalidades. Esse mergulho nos mundos do tempo é uma maneira de nos reconectarmos com as forças cósmicas da Natureza e, assim, aprendemos com ela outros modos de habitar esse mundo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. Obras escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política, trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

FERREIRA da SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 2009.

KATRUP, Virgínia. **A atenção na experiência estética**: cognição, arte e produção de subjetividade. Revista Trama Interdisciplinar, [S. l.], v. 3, n. 1, 2012.

KUNIICHI, Uno. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

RENNÓ, Rosângela. **Pequena ecologia da imagem**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo: 2021.

LUCAS DILACERDA

Curador e crítico de arte realizou mais de 20 curadorias. Ministrou mais de 60 cursos e 180 apresentações em diversas instituições de arte no Brasil. Possui mais de 30 textos, críticas de arte e artigos publicados. É autor do livro “Pensamento alienígena: a fabulação de novos mundos possíveis”. Graduado (Licenciatura e Bacharelado) em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, com distinção *Summa Cum Laude*, pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Especialista em Arte e Filosofia Clínica, pelo Instituto Packter; Mestre em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFC; também é Graduando em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Ceará; e Mestrando em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC. É coordenador da CAV - Curadoria em Artes Visuais; do LAC - Laboratório de Arte Contemporânea; e do LEFA - Laboratório de Estética e Filosofia da Arte.



Sem título, da série *Em Gerais*, 1990
Técnica mista sobre papel 36,5 x 50 cm
Coleção Alexandre Zupff
Fotografia Thales Leite

MAGLIANI – UMA ARTISTA RADICAL

DENISE MATTAR – ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Maria Lídia Magliani, pintora, desenhista, gravadora, ilustradora, figurinista e cenógrafa, é uma figura inspiradora que deixou sua marca no cenário cultural e artístico. Originária do interior do Rio Grande do Sul, desde cedo demonstrou uma paixão fervorosa pela expressão criativa, inicialmente refletida em uma produção marcada por um tom melancólico e lírico. Como mulher, negra e de origem humilde, Magliani encontrou na interseção de suas identidades o combustível para uma obra visceral, dolorida e pungente. Embora sua pintura tenha progredido notavelmente ao longo do tempo, todas as suas obras mantiveram uma coesão singular. O falecimento da artista em 21 de dezembro de 2012 representou uma perda para as artes visuais, deixando para trás um legado singular. Sua obra, frequentemente incompreendida, revela uma artista comprometida com uma expressão visceral e autêntica, distante de rótulos étnicos ou políticos.

PALAVRAS-CHAVE: Artes plásticas. Artistas plásticos. Expressionismo. Magliani, Maria Lídia.

ABSTRACT: Maria Lídia Magliani, painter, draftsman, engraver, illustrator, costume designer, and scenographer, is an inspiring figure who left her mark on the cultural and artistic scene. Born in the countryside of Rio Grande do Sul, she demonstrated a fervent passion for creative expression from an early age, initially reflected in a production marked by a melancholic and lyrical tone. As a woman, Black, and of humble origin, Magliani found in the intersection of her identities the fuel for a visceral, painful, and poignant body of work. Although her painting progressed notably over time, all of her pieces maintained a singular cohesion. The artist passing on December 21, 2012, represented a loss for the visual arts, leaving behind a unique legacy. Her work, often misunderstood, reveals an artist committed to a visceral and authentic expression, distant from ethnic or political labels.

KEYWORDS: Fine arts. Visual artists. Expressionism. Magliani, Maria Lídia

Maria Lídia Magliani (1944-2012) foi uma artista gaúcha que, em muitos aspectos, compartilhou afinidades artísticas com Iberê Camargo. Ambos escolheram a matriz expressionista, defendendo a pintura como forma de expressão contundente, urgente e ríspida - como os ventos do Sul. Mulher, negra e pobre, Magliani encontrou na conjunção de suas identidades o catalisador para uma obra visceral, dolorida e pungente, uma “arte para incomodar”.

Numa carta de Iberê Camargo para Magliani, localizada no material documental da Fundação Iberê, durante a pesquisa para a exposição apresentada na instituição de 19 de março a 31 de julho de 2022, o artista, que não era pródigo em elogios, reconhecia a afinidade entre a obra de ambos com as palavras: “Nós dois temos a mesma meta, o mesmo ideal, a mesma devoção. Haveremos de deixar nossos rastros nesse chão em que nascemos.”

Magliani nasceu em Pelotas, mas sua família mudou-se para Porto Alegre, em 1950. Ela iniciou sua trajetória artística na Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande



Magliani, déc. 1980 Acervo Caio Fernando Abreu Delfos_PUCRS

do Sul, em 1963. Foi a segunda mulher negra a receber o diploma do Curso de Pintura da instituição, mas a única, naquela época, a seguir carreira. Apoiada por seu professor Ado Malagoli, apresentou já em 1966,

ano de sua formatura, uma exposição individual. Sua produção nesse período se caracteriza pelo uso de tons escuros aplicados com texturas. Sobre o fundo negro surgem figuras estáticas e pálidas, como espectros. Elas têm um ar perdido, e, mais do que portar as flores em suas mãos, parecem se segurar nelas, como âncoras para seu desamparo.

Em 1967, Magliani conheceu Caio Fernando Abreu. Tornaram-se inseparáveis e estabeleceram uma sólida amizade que continuou até o falecimento do escritor.

A relação entre eles, frutífera intelectualmente, foi, entretanto, um permanente motivo de angústia para a artista. Encantada pela afinidade de ideias e sentimentos que compartilhava com Caio, Magliani sempre teve a consciência que ele a via apenas como uma querida amiga - mas isso doía. “Não tenho canto nem palavra/ Que cobrir este vazio/ Não te encontro, não me vês/ E evitando e esperando/ De medo e espera fumamos”, escreve ela para Caio, numa poesia dedicada a ele, em carta desse mesmo ano.

Magliani era uma missivista contumaz. A leitura de sua correspondência revela uma personalidade complexa, rascante e agressiva, mas também divertida e amorosa. Suas cartas evidenciam a instabilidade financeira que sempre a acompanhou, a carência afetiva da qual se ressentia e uma inquietude profunda que a levava constantemente a mudar de cidade e de endereços, em busca de algo que jamais encontrou.

Entre 1970 e 1974 houve uma sensível diminuição da produção plástica da artista, um período intenso no qual ela trabalhou em teatro, e como ilustradora e diagramadora da Revista ZH do jornal Zero Hora. Mas tudo mudou quando, em 1976 Magliani foi convidada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul a realizar uma exposição comemorativa dos seus dez anos de atividade artística. Ela apresentou a série *Anotações para uma história*, que reunia um conjunto de figuras de olhos vazados e expressão perdida, cérebros comandados por fios e movimentos decididos por cordas. Um rascante retrato da dependência do homem às conjunções

de poder e de controle da mídia. Foi um choque! A sociedade gaúcha não estava preparada para o que viu. O trabalho foi considerado de mau gosto e, como consequência nada foi comprado pelos colecionadores.

A imprensa colocou-se ao lado de Magliani, e no dia 20 de maio de 1976, Angélica de Moraes abriu sua matéria para a Folha da Manhã com uma frase da artista: “Não sei por que as pessoas se assustam tanto com a ficção. A realidade é muito pior”. O revés financeiro não demoveu Magliani, e, no ano seguinte, ela levou ainda mais longe sua proposta realizando a série *Elas*, com grotescas mulheres seminuas, imensamente gordas, que ela considerava uma espécie de “retrato interior da humanidade”. Um desenho dessa série valeu à artista o primeiro prêmio do I Salão de Desenho do Rio Grande do Sul em 1977. Participaram do júri o crítico paulista Jacob Klintowitz e o crítico carioca Marc Berkowitz, que, surpreendidos pelo vigor do trabalho, passaram a indicar Magliani para exposições e salões em seus estados.

Em setembro do mesmo ano a artista apresentou um conjunto da série *Elas* numa mostra individual na galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em Porto Alegre. Em entrevista da época, dizia ela: “Quando eu pinto as minhas gordas, quero que elas saiam da tela e sufoquem o espectador. É um clima como daquela música do Belchior (A Palo Seco): ‘Quero que esse canto torto/caia feito faca/ em cima de você’. [...] “Eu gostaria de dizer às pessoas que veem meus quadros: ‘Sinto muito, senhores, não é agradável’”. Apesar da contundência de sua obra ser maior do que o fora no ano anterior, o aval de críticos do eixo Rio-São Paulo cumpriu importante papel e Magliani viu seu trabalho começar a ser reconhecido em casa.

Podemos dizer que nesse momento Magliani estabelece definitivamente seu repertório, tanto imagético quanto construtivo. Seus trabalhos expressam as ansiedades e medos que permeiam os anos 1970, aliados aos fantasmas pessoais da artista. Seus retratos, viscerais, macabros e inquietantes, emitem gritos, que soam abafados atrás de máscaras, e os rostos obesos

parecem sempre prestes a explodir num mar de gordura. Os corpos calipíngos são representados aos pedaços, torturados por calcinhas, meias, sutiãs e cintas-ligas, e apertados em espaços claustrofóbicos. A paleta da artista é desconcertante, pois é paradoxalmente sombria e candente, as imagens são voluptuosas, mas não eróticas, e os corpos amputados parecem constituídos de diferentes pedaços, como colagens.

A adoção de uma temática tão radical parece render tributo à Magliani ilustradora. Trabalhando em redações ela participou do dia a dia da imprensa, e também de publicações alternativas, como o jornal *Versus*, de cunho político, a revista *Tição*, veículo de combate ao racismo, e *Lampião da Esquina* que abordava os preconceitos contra as comunidades hoje chamadas de LGBTQI+. Essa vivência foi, sem dúvida, fundamental para a abordagem contundente que ela adotou na sua pintura, mas, apesar de pessoalmente engajada na luta pelos direitos humanos, Magliani não admitia que sua obra fosse interpretada como política ou identitária. Era

intransigente nessa questão. São muitas as declarações dela a esse respeito. “Meu interesse é pelo que as pessoas sentem, não pelo que elas pensam” [...] “Tenho preocupação com a vida, com a humanidade em geral. Nada a ver com raça específica, religião, nada. A essência humana é igual para todos. O que interessa é isso. Todos os outros acréscimos: nacionalidade, cor, ideologia, credo, preferência sexual, time de futebol, tudo isso é acessório.”

Dentro dessa atitude de defesa da autonomia da sua obra, estava também a rejeição a todo tipo de abordagem referenciando seu trabalho à negritude. “Ser uma pessoa de cor negra não interfere em nada na minha pintura e não entendo a sempre presente preocupação das pessoas com este aspecto. [...] Por que sempre me perguntam como é ser negra e ser artista? Ora, é igual ao ser de qualquer outra cor. As tintas custam o mesmo preço, os moldureiros fazem os mesmos descontos e os pincéis acabam rápido do mesmo jeito para todo mundo.” A posição de Magliani sempre foi candente nessa questão,

ela afirmava, desassombradamente, que era contrária a guetos, e também pagou o preço por essa atitude. Na importante publicação da UFRGS, *Nós, os afro-gaúchos*, de 1997, fez a seguinte declaração; quase um manifesto: “Sou brasileira, nascida no Rio Grande do Sul. Isto é o bastante. Não quero escolher uma raça em função da cor da minha pele. Não quero ser fatiada, dividida em porções, me aceito como soma.”

Em 1979, Magliani apresenta, na Galeria Independência, em Porto Alegre, a exposição *Brinquedo de armar*, reunindo desenhos e pinturas de uma série, que desenvolverá por algum tempo. Na ocasião ela declarava: “Acho que a mulher é o brinquedo mais armado e desarmado constantemente. Mas considero que todo mundo é, ou pode ser, um brinquedo de armar. A forma da mulher se presta mais à luz e ao volume. Mas o homem também é um brinquedo de armar.” Nesses trabalhos, que derivam diretamente da série *Elas*, os corpos decepados tornam-se ainda mais assustadores. Suas formas aludem à impotência do ser humano, que aceita ser usado, sem opor



Sem título,
série
*Brinquedos de
Armar*, 1980
Óleo sobre tela
59,5 x 39,5 cm
Coleção Luiz
Damasceno
Fotografia
Estúdio
Dezenove



Modelo 19, série *Anotações - Figuras*, 1983 Desenho 70 x 100 cm Coleção Museu Nacional de Belas Artes, RJ Fotografia Thales Leite

resistência, seu corpo transformado em tripas expostas que se retorcem, enrolam e emaranham, até formar nós.

Em fevereiro de 1980, estimulada pela recepção positiva de sua obra, Magliani muda-se para São Paulo. Lá produz as séries *Pin-Up*, *Encontros numa esquina*, e *Retratos falados*, quando seu trabalho se reveste de novas características. A cor adquire força e se torna imperiosa. Magliani abandona os tons sépia, passando a usar cores vibrantes e ácidas. No desenho mescla lápis de cor, de cera, pastel, grafite, e até materiais de maquiagem, como corretivo e delineador, e na pintura usa a tinta acrílica, adotando pinceladas ágeis e gestuais. As obras retratam figuras em close-up, que invadem a tela inteira, rostos e detalhes são vistos de uma distância em que nada escapa ao olhar. Uma proximidade reveladora que confirma a visão do poeta de que “De perto, ninguém é normal”.

Suas obras participam de exposições por todo o Brasil, mas Magliani não perde contato com Porto Alegre, realizando, em 1984, uma exposição

individual na Galeria Tina Presser, na qual, além dos *Retratos falados* apresenta a inquietante série *Crônica do amanhecer*. São trabalhos que mostram casais na cama, retratados sem o menor erotismo, perpassados por profundo constrangimento e assombro. Um desconforto agudo emana dessas obras, com mulheres de olhos arregalados de espanto, e nas quais os homens aparecem sempre vestidos, pois segundo Magliani: “Os homens nunca se despem, nunca se entregam”.

Em 1985 Magliani integra o núcleo *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*, sala especial da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, e, em 1987, realiza, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, a retrospectiva *Auto-retrato dentro da jaula*, que marca os 20 anos de sua carreira. Podemos dizer que é um momento de desagravo. Dez anos depois da rejeição que sofrera, Magliani é acolhida pelo público de sua cidade como uma estrela, a mais importante artista gaúcha de sua geração. No texto do catálogo Magliani já fala sobre sua produção

mais recente: a série *Discussões com Deus*. É um momento no qual a obra de Magliani conversa de perto com a de Francis Bacon, atingindo o ápice de contundência e visceralidade da pintora. Retorcidos e distorcidos, corpos e rostos se desfazem e refazem, em movimentos bruscos.

Esse período, de 1980 a 1988, o mais marcante da carreira da artista, coincide com o tempo em que ela residiu em São Paulo. Magliani, entretanto, sempre se sentiu oprimida pela cidade, e, mesmo festejada pela crítica, não obteve o retorno financeiro suficiente para assegurar sua tranquilidade. Seu trabalho desafiante e incômodo, nunca se prestou a decorar ambientes, e ela não tinha paciência para jogos sociais. Impossível não acrescentar que ela era mulher, negra e pobre, e que isso, certamente, pesou na monetização de seu trabalho.

Por isso, em 1989, ela decide residir em Tiradentes, Minas Gerais, em busca de uma vida mais tranquila e confortável. Na sua nova série *em Gerais*, ela deixa de lado os traços nervosamente coloridos da acrílica e



*A namorada
vai chorar*, 1986,
pastel seco
e oleoso, SP,
69,6 X 70cm col, MAMSP.
Foto Romulo Fialdini



Sem título, 1986,
pastel seco e pastel
oleoso sobre papel
70 x 69,8 cm
Coleção Museu de
Arte Moderna, SP
Foto: Romulo Fialdini



Um de Todos, 2005
Óleo sobre tela
40 x 34 cm
Acervo Estudio Dezenove
Fotografia Thales Leite

volta ao óleo, usando os pigmentos terrosos de Minas. E se aventura na tridimensionalidade, produzindo impactantes cabeças em madeira e papel machê. Outra série é *Acumulações*, na qual a artista cria pilhas de objetos cotidianos: bules, xícaras ou bolsas repetidos com pequenas variações. Acentuando o excesso que caracteriza nossa sociedade consumista ela usa uma estética também excessiva, com pinceladas ultra coloridas e flamejantes.

Nos primeiros tempos em Tiradentes ela encanta-se com tudo, mas, aos poucos passa a detestar o que a atraía: o pequeno tamanho e a vocação turística da cidade, o fato de encontrar sempre as mesmas pessoas...o que a leva a decidir-se a sair de lá. A permanência, de fato, não trouxe bons resultados para Magliani, pois ela não conseguiu a tranquilidade que esperava, e, por não estar à vista, deixou de ser chamada para exposições, diminuindo sua visibilidade, caindo num círculo vicioso de apagamento. Vale observar que nos anos 1990, a pintura perde seu lugar para a arte conceitual, para

os experimentos e instalações - aos quais Magliani nunca aderiu.

Entre 1996 e 1999 ela residiu sucessivamente em São Paulo, Rio e Porto Alegre e esses deslocamentos diminuíram sua produção. A partir de 2000, instalada no Rio de Janeiro, Magliani passou a trabalhar no Estúdio Dezenove, ao lado de Júlio Castro e de outros artistas. Nesse período ela intensificou a produção de gravuras e desenvolveu as séries de recortes “Retratos de ninguém” e “Todos” nas quais as figuras se rendem à impossibilidade de comunicação, tornando-se uma multidão de rostos - sem corpo. São rostos anônimos, que não falam, não pensam e nem sequer sofrem. Rostos que diferem uns dos outros, mas são estranhamente iguais, pequenas ilhas de medo - retratos de ninguém.

Sua última exposição em vida, “Procura-se”, em 2012, apresentou obras em preto e branco, reunindo xilogravuras, desenhos e pinturas. No texto de apresentação Rubens Pileggi Sá, premonitoriamente escreve: “Essa é Magliani: ela é sua gravura. Ela é

sua pintura. Ela é ela. Atrás de tudo isso, a elaboração. Cada goiva enfiada na placa revela uma experiência de vida. Cada passada de pincel pela tela uma afirmação: sou o que sou. Mas qual o preço que se paga para manter essa afirmação? Podemos dizer que Magliani paga o preço de ser com sua própria vida, para continuar sendo o que é: artista!”

Maria Lídia Magliani faleceu em 21 de dezembro de 2012, deixando um legado artístico singular. Sua obra, muitas vezes incompreendida, revela uma artista comprometida com a expressão visceral, distante de rótulos étnicos ou políticos.

Este artigo é um convite para compartilhar o legado de Magliani com o mundo.



Flora Repousa, 2012
Acrílica sobre tela
85 x 74 cm
Fotografia Thales Leite

Obs. Este artigo é uma adaptação do texto para o catálogo da exposição “Magliani”, realizada na Fundação Iberê Camargo de 19 de março a 31 de julho de 2022. O catálogo da exposição foi dividido em dois cadernos: um contendo todas as imagens da mostra, que reunia obras de instituições renomadas como o Museu de Arte do Rio, Museu Afro Brasil, Museu de Arte Contemporânea do RS, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte de Santa Catarina, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre outros. O segundo caderno compilou textos da própria artista e de críticos como Angélica de Moraes, Maria Amélia Bulhões e Ado Malagoli, proporcionando uma visão abrangente e profunda sobre a obra e o legado de Magliani.

NOTAS

1 Magliani. A arte existe para incomodar. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 set. 1979, Revista ZH, p. 15. Acervo Documental Fundação Iberê.

2 A curadoria da exposição, que reuniu 202 obras, foi realizada por mim, em parceria com Gustavo Possamai. A publicação que acompanhou a mostra tem dois volumes: um caderno de obras e outro de textos da artista ou sobre ela.

3 Beatriz Araújo Moreira da Silva foi a primeira mulher negra a formar-se na Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1964, mas não seguiu carreira.

4 Trecho do poema de Magliani dedicado a Caio Fernando Abreu, *Cavalo branco na escuridão*, 28/11/1967. Catalogado junto à carta da artista para o escritor, Porto Alegre, setembro de 1967. Acervo Caio Fernando Abreu/Delfos/PUCRS.

5 As gordas que sufocam. *Coojournal*, Porto Alegre, out. 1977, p. 10. Arquivo Flavio Xavier.

6 Liane dos Santos. As mulheres gordas de Magliani: um espasmo corporal. *Experiência Artes*, jun. 1979. Veículo não localizado. Acervo Documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS.

7 Lídia Magliani. *Zero Hora*, Porto Alegre, fev. 1978, Sete Dias, p. 14. Acervo Documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS.

8 João Carlos Tiburski. Entre-falas: Artistas - Maria Lídia Magliani. Boletim Informativo do MARGS, Porto Alegre, nº 32, jan./mar., 1987. Acervo Documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS.

9 Maria Lídia Magliani em: Euzébio Assumpção e Mário Maestri (coord.). *Nós, os afro-gaúchos*, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996, p. 100. Arquivo Kailã Isaias.

10 Z. C. D. Brinquedos de armar, a nova série de Magliani. *Folha da Manhã*, Porto Alegre, 20 maio 1979, p. 27.

11 Angélica de Moraes. Magliani adota cores vibrantes na pintura. *Zero Hora*, Porto Alegre, 1984. Acervo Documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS.

DENISE MATTAR

Foi curadora do Museu da Casa Brasileira, SP de 1985 a 1987, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1987 a 1989 e do Museu de Arte Moderna RJ, de 1990 a 1997. Como curadora independente realizou mostras retrospectivas de artistas como Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho (Prêmio APCA), Ismael Nery (Prêmios APCA e ABCA), Pancetti, Anita Malfatti, Samson Flexor (Prêmio APCA), Portinari, Alfredo Volpi, Guignard, Yutaka Toyota (Prêmio APCA).



Figura 04: *Sem título*,
Augusto Murbach, pintura, 1979.
Acervo de Mirtes Murbach.

AUGUSTO MORBACH E A ABERTURA DE ESTRADAS NA AMAZÔNIA

GIL VIEIRA COSTA - ABCA/SEÇÃO PARÁ

RESUMO: Este artigo analisa duas pinturas de Augusto Murbach, datadas de 1966 e 1972, que representam aberturas de estradas na Amazônia. Estas obras hoje estão localizadas no Museu Municipal Francisco Coelho, em Marabá (PA). Busca-se situá-las no conjunto da produção de Murbach e também investigar a ideologia manifestada nestas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Augusto Murbach; Pintura; Abertura de estradas; Amazônia; Marabá.

ABSTRACT: This article analyzes two paintings by Augusto Murbach, dated 1966 and 1972, which represent road openings in the Amazonia. These works are now located at the Museu Municipal Francisco Coelho, in Marabá (PA). The aim is to place them within Murbach's production as a whole and also investigate the ideology manifested in these images.

KEYWORDS: Augusto Murbach; Painting; Opening of roads; Amazonia; Marabá.

Inaugurado em 2020, o Museu Municipal Francisco Coelho (MMFC) fez com que a cidade de Marabá (PA) atualizasse as narrativas de história pública com que pensa seu passado. O museu ocupa o Palacete Augusto Dias com um conjunto de salas temáticas, que passam por arte, história, geologia, zoologia, entre outros assuntos. Na recepção do prédio duas grandes pinturas se olham (Figuras 01 e 02).

Os dois quadros são de Augusto Morbach (1911-1981), importante artista local que viveu mais da metade de sua vida em Marabá. Frente a frente, eles se destacam como cartão de visitas do museu. Ao mesmo tempo, entretanto, tais pinturas também parecem menosprezadas em um pequeno espaço de entrada, separadas das salas temáticas.

Vejamos o que nos mostra a Figura 01 (1966). Em primeiro plano, um grupo de homens está reunido em torno de um personagem central, que traz os braços e mãos em movimento, como se estivesse gesticulando enquanto fala aos seus ouvintes. Estão em uma clareira na mata. Eles trajam roupas



Figura 01: *Sem título*, Augusto Morbach, pintura, 1966. Acervo do Museu Municipal Francisco Coelho, Marabá.

sociais, que os distinguem de outro grupo no segundo plano: trabalhadores braçais, de torso nu, perto de troncos de árvores derrubadas. Ainda no segundo plano, um jipe está parado sobre o chão irregular. Outros veículos aparecem em terceiro plano.

Nos dois lados, a floresta surge imponente, criando um fundo escuro contra o qual se destacam as figuras humanas. Não há mulheres, nem crianças, apenas trabalhadores homens de diferentes tipos. Suas feições são sérias ou até cabisbaixas, e o olhar de alguns nos direciona para a figura central que gesticula, de perfil. Ele é ligeiramente mais alto que seus acompanhantes, o que reforça ainda mais sua importância.

O estilo adotado por Morbach, como em toda sua pintura, é de viés pós-impressionista: o uso de contornos, pinceladas aparentes, manchas de cor e fortes contrastes são indiscutíveis. Naquele momento, Morbach já era considerado um mestre modernista pela intelectualidade paraense, e sua produção se manteve fiel à estética moderna até o fim da vida.

Foi no desenho à nanquim (e não na pintura) que Morbach expressou características modernistas com mais intensidade. Sua pintura é esteticamente mais conservadora, o que não diminui sua importância histórica. Devemos analisar o que essa obra nos conta. Não há título conhecido na Figura 01, mas ela traz em sua moldura uma pequena placa metálica com o texto:

Esta tela registra os trabalhos de abertura da antiga [rodovia] PA-70, atual BR-222, que liga Marabá com a Rodovia Belém-Brasília. À época, na região, o progresso era prejudicado por somente dispor de transportes fluviais e aéreos. À direita do quadro está o Coronel Jarbas Passarinho, então Ministro da Previdência Social, responsável por esta fase da construção da estrada; ao centro o Prefeito da época Pedro Marinho de Oliveira e à esquerda da tela o Sr. Plínio Pinheiro.

Não há dúvidas de que a plaqueta é mais recente que a obra, devendo ter sido incorporada à tela há pouco mais

de uma década, nos preparativos para a inauguração do Memorial Político da Câmara Municipal de Marabá, em 2013, que acolheu ambas as obras antes delas serem direcionadas ao MMFC. O autor do texto não é conhecido, mas é fácil identificar de onde provieram suas informações: do livro *Marabá*, editado em 1984 pela Prefeitura do município (KLUCK et al., 1984). Como no museu, a publicação também coloca essa pintura no início de sua narrativa, acompanhada do parágrafo:

Trabalhos da abertura da antiga PA-70, atual BR-222, que liga Marabá com a Rodovia Belém-Brasília. Marabá dispunha somente de transportes fluviais e aéreos, o que diminuía suas possibilidades de um mais rápido progresso. (...) à direita, [está] o então governador do Pará Jarbas Passarinho, atual ministro da Previdência Social e que foi o mentor e grande incentivador da construção da estrada; ao centro o então prefeito Pedro Marinho de Oliveira e à esquerda Plínio Pinheiro (KLUCK et al., 1984, p. 13).

Possível desatenção, a plaqueta confunde as informações do livro de 1984. Na cena da pintura Jarbas Passarinho não era ministro, mas governador do Pará (foi um dos governadores “biônicos” empossado após o golpe civil-militar de 1964), o que justifica sua participação na abertura da PA-70, que pouco teria a ver com o Ministério do Trabalho e Previdência Social.

A PA-70 quis possibilitar a almejada “integração” econômica da região. Naquele momento, ela era chamada de Estrada da Castanha, pois serviria para escoar a produção local de castanha-do-pará (principal ativo econômico local) durante o ano todo. Antes das estradas, o transporte da produção até Belém se dava pelo Rio Tocantins, cujos diversos trechos encachoeirados tornavam a navegação impossível na estação da seca, mais ou menos de junho a novembro.

É curiosa a repetição dessa obra abrindo tanto o livro *Marabá* quanto o MMFC, já que ela não representa o início da cidade, pois os trabalhos da PA-70 ocorrem nos anos 1960. As

Figura 02: *Sem título*, Augusto Morbach, pintura, 1972. Acervo do Museu Municipal Francisco Coelho, Marabá.



quase quatro décadas que separam essas duas narrativas de história pública local tornam o fato ainda mais significativo. Certamente a Figura 01 é encarada como nobre por ser uma pintura de grandes dimensões. Além disso, seu autor foi o mais importante artista da curta história de Marabá. Mas isso bastaria para explicar a coincidência das escolhas feitas pelo livro e pelo museu?

Agora vejamos a Figura 02 (1972), que também repousa na sala de entrada do MMFC. O estilo é bastante próximo ao da Figura 01, especialmente quanto à composição, com um grupo de personagens destacado em primeiro plano. São quatro homens bem trajados, com ar descontraído, que parecem aguardar algum acontecimento. Em segundo plano temos uma multidão aglomerada, com crianças e adolescentes em trajés escolares, militares fardados e outros espectadores. Quatro bandeiras do Brasil e uma do Pará tremulam na metade superior do quadro. No terceiro plano, as copas de duas grandes castanheiras se destacam contra o céu azul e suas nuvens.

Esta pintura também possui uma plaqueta de metal, parafusada não na moldura, mas no canto inferior direito. Informa: “Homenagem da CATA [Companhia Amazônia Têxtil de Aniagem] através de seu presidente Waldemiro Martins Gomes ao município de Marabá no seu 59º aniversário de instalação. 05.04.72”. Aqui, passamos a saber quem encomendou a obra e por que o fez. Podemos levantar a hipótese de que a Figura 01 também tenha sido uma encomenda de setores empresariais ou políticos vinculados a Marabá, por sua proximidade com o tema e dimensões da Figura 02.

A data de 05 de abril de 1972 não é a da obra, mas sim a do aniversário municipal. Presume-se que a pintura tenha sido realizada entre outubro de 1971 e março de 1972, considerando a cena que ela representa, comentada adiante. Podemos reconhecer ao menos dois dos personagens principais: Emílio Médici, então Presidente (o terceiro do regime militar), com a mão esquerda no bolso da camisa; e Mário Andreazza, então Ministro dos Transportes, no lado esquerdo do quadro, de camisa amarela com um

buquê de flores. Os dois personagens vestidos de terno são mais difíceis de identificar. O próprio Morbach parece ter se retratado discretamente na cena: é o homem elevando a cabeça junto à haste da segunda bandeira do Brasil, da esquerda para a direita.

A obra se refere à passagem do Presidente Médici e sua comitiva por Marabá, em 01 de outubro de 1971, durante visita de acompanhamento a frentes de trabalho da Rodovia Transamazônica. O fato foi documentado em muitos jornais e cinejornais (Figura 03). A solenidade realizada na cidade entregou ao tráfego 252 km da Transamazônica, ligando Marabá a Estreito (MA).

Com um intervalo de seis anos, essas pinturas tratam, portanto, de importantes conexões terrestres entre Marabá e outras partes do Brasil. Em ambas as obras há um nítido protagonismo de personagens políticos do regime militar vigente. A ideologia desenvolvimentista também se faz presente: a imagem positivada da derrubada da floresta em nome do progresso, assim como a imagem da



Figura 03: Bandeiras em primeiro plano e castanheiras ao fundo. Frame de *Presidente Médici na Transamazônica*, cinejornal, 1971. Acervo do Arquivo Nacional, Fundo Agência Nacional.

Amazônia como vazio demográfico que precisava ser integrado à economia e à vida nacional. Os quadros também estão vinculados a setores do empresariado local: se a Figura 02 é uma encomenda do diretor da CATA, a Figura 01 retrata personagens como Pedro Marinho e Plínio Pinheiro, que além da vida política também atuavam na extração de castanha-do-pará.

São essas as imagens que recebem o visitante do MMFC e o introduzem na narrativa institucional sobre a história pública da cidade. Curiosamente, a expografia não recorre aos mitos fundadores para iniciar o percurso, mas ao mito da integração pela malha rodoviária. Integração econômica que, hoje sabemos, significou grandes prejuízos sociais na região, que essas obras de Morbach não mostram. Povos originários, comunidades tradicionais, posseiros, grileiros, empresas e outros personagens conflitaram entre si, pleiteando o domínio sobre as terras ao longo da malha rodoviária recém-instalada (VELHO, 1972).

A PA-70, por exemplo, atravessou a Terra Indígena Mãe Maria, ocupada

pelo povo Gavião Parkatejê, gerando conflitos com posseiros e grileiros que começaram a invadir aquele território por meio da estrada (ÍNDIOS, 1998). Mais grave foi o caso dos Gavião Kyikatejê, que ainda não haviam sido “pacificados” pelo indigenismo brasileiro e que foram levados ao confronto direto com fazendeiros trazidos pela abertura das rodovias Belém-Brasília e PA-70, e com a extração de madeira em seu território feita pela Companhia Industrial de Desenvolvimento da Amazônia (CIDA). O prefeito de Imperatriz (MA) chegou a arregimentar trabalhadores da CIDA e ameaçar uma expedição punitiva contra os Kyikatejê (ARNAUD, 1975, p. 43-44). Terminaram sendo removidos do local em que habitavam para a Terra Indígena Mãe Maria.

No caso da Transamazônica no Sul do Pará, no trecho entre Marabá e Altamira os Parakanã foram duramente afetados. Este povo se mantinha isolado, ainda que houvesse estabelecido vários contatos com as turmas indigenistas que tentaram atraí-los ao longo do século 20. Com as obras da Transamazônica, o

Estado brasileiro estabeleceu ações mais ofensivas para conseguir sua “pacificação”. Os grupos Parakanã contatados nesse processo sofreram grande depopulação por epidemias de gripe e outras doenças, sem receber assistência médica adequada do Estado. Após os contatos iniciais, o avanço de trabalhadores no território Parakanã trouxe violências diversas, sobretudo sexuais. Há relatos até de violência sexual praticada pelos próprios agentes da FUNAI contra as mulheres Parakanã (DAVIS, 1978, p. 93-96).

A questão indígena foi apenas a ponta de lança dos problemas acarretados pelo desenvolvimentismo militar na Amazônia. Com a construção das grandes estradas, vieram incontáveis prejuízos sociais relacionados à posse da terra, à exploração de recursos naturais, à desestruturação e desumanização de grupos locais. Esse entendimento, evidentemente, só foi possível após a concretização desse processo histórico. Para um observador dos acontecimentos entre 1966 e 1972, como Morbach, esse ônus social

da integração econômica era ainda indiscernível.

A bem dizer, a geração de Morbach celebrou a PA-70 e a Transamazônica, assim como o próprio regime militar de 1964. Se Morbach é autor de inúmeros retratos à óleo de Jarbas Passarinho, seu irmão Antônio Bastos Morbach, notável polemista afinado às questões sociais, tecerá elogios a Passarinho e à abertura de estradas em sua revista *Itatocan*. Outro periódico da época, *Notícias de Marabá*, de João Corrêa da Rocha, teve em suas nove primeiras edições (1970 a 1972) o sugestivo subtítulo “Tudo sobre a construção da Rodovia Transamazônica”. Pelo menos na aparência havia um nítido entusiasmo local em torno do programa desenvolvimentista para a Amazônia, tocado pelo governo da “revolução”.

Tal fato contrasta com as posições anteriores de Morbach, que desde o início dos anos 1940 produziu artes visuais e literatura com um viés humanista, na defesa dos grupos mais subalternizados na região. Talvez Morbach tenha adotado essa postura moderada por medo da repressão

militar - lembremos que ele chegou a ser candidato pelo Partido Comunista nos anos 1940, e que Marabá estava intensamente militarizada naquele momento de abertura da PA-70 e da Transamazônica, enquanto palco da chamada Guerrilha do Araguaia. Talvez o artista estivesse apenas atendendo a encomendas de terceiros. Porém, também é certo que a abertura de estradas representava para Morbach e para Marabá a satisfação de antigos anseios da região, sobre a qual pesava um sentimento de isolamento intenso.

Anos depois, com a concretização da expansão latifundiária na região que veio com o pacote desenvolvimentista, Morbach pintou quadros como o da Figura 04 (1979), em que evidencia a questão agrária. Obras como essa colocam em perspectiva o endosso anterior do artista à construção das grandes estradas.

Essa revisão crítica está pendente no MMFC, ainda que hoje haja distância histórica suficiente para tal. O museu dispõe de obras sobre a luta pela terra, a extinção dos castanhais e assuntos correlatos, que bastariam



Figura 04: *Sem título*, Augusto Morbach, pintura, 1979. Acervo de Mirtes Morbach.

para problematizar a narrativa das Figuras 01 e 02. Também dispõe de significativa coleção artística de povos originários da região, afetados em diferentes graus pelo desenvolvimentismo governamental, que igualmente serviriam para reposicionar a narrativa daquelas pinturas de Morbach.

Sem dúvidas, o MMFC é fruto de um esforço hercúleo pela manutenção da memória e da história local. Muitas cidades como Marabá, no interior do Brasil e da Amazônia, não dispõem de um equipamento cultural semelhante. Porém, quando o museu opta pelo elogio puro e simples aos personagens políticos e ao processo de integração econômica, fortalece ideologias já defasadas e perde a chance de debater a realidade local e global de um ponto de vista crítico. Que é, afinal, a vocação e o propósito dos museus hoje.

REFERÊNCIAS

ARNAUD, Expedito. *Os índios Gaviões de Oeste: pacificação e integração*. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 1975.

DAVIS, Shelton. *Vítimas do milagre: o desenvolvimento e os índios do Brasil*. Tradução de Jorge Pontual. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ÍNDIOS, memória de uma CPI. Direção de Hermano Penna. Brasília: TV Câmara, 1998. 32 min.

KLUCK, Hilmar et al. *Marabá: a história de uma parte da Amazônia, da gente que nela vivia, da gente que nela desbravou e dominou, fazendo-a emergir para a civilização, de 1892 até nossos dias*. Marabá: PMM, 1984.

VELHO, Otávio Guilherme. *Frentes de expansão e estrutura agrária: estudo do processo de penetração numa área da Transamazônica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

GIL VIEIRA COSTA

Professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, em Marabá. Realizou Graduação em Artes Visuais (Escola Superior Madre Celeste, 2007), Mestrado em Artes e Doutorado em História (Universidade Federal do Pará, 2011 e 2019, respectivamente). Editor de Arte e Meio Ambiente da Revista Arte &Crítica, da Associação Brasileira de Críticos de Arte.



Atual Caboclo do 2 de Julho
Foto: Acervo pessoal, 2017

O ESTUDO DAS ESCULTURAS DO CABOCLO E DA CABOCLA DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL NA BAHIA

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA
ABCA/BAHIA

RESUMO: O presente texto busca explicar o estudo das esculturas do caboclo e da cabocla da Independência do Brasil na Bahia através de documentos históricos e exemplares subsistentes. Deste modo, é utilizada como metodologia a pesquisa em inventários, testamentos, autos de partilha, recortes de jornais, revistas, bem como fichas catalográficas de Carlos Ott e Marieta Alves. Além da análise iconográfica e iconológica proposta por Panofsky dos exemplares escultóricos subsistentes. O resultado permite encontrar possíveis autores, o histórico e concluir também com análises iconográficas e iconológicas das esculturas encontradas em pesquisa as possíveis autorias das criações.

PALAVRAS-CHAVE: Estudo. Caboclo. Cabocla. Documentos Históricos. Escultura.

ABSTRACT: This text seeks to explain the study of the caboclo and cabocla sculptures of the Independence of Brazil in Bahia through historical documents and surviving examples. In this way, the methodology is used to research inventories, wills, sharing documents, newspaper clippings, magazines, as well as catalog cards of Carlos Ott and Marieta Alves. In addition to the iconographic and iconological analysis proposed by Panofsky of the surviving sculptural examples. The result allows us to find possible authors, the history and also conclude with iconographic and iconological analyzes of the sculptures found in research the possible authors of the creations.

KEYWORDS: Study. Caboclo. Cabocla. Historical Documents. Sculpture

Os documentos históricos: inventários, testamentos e autos de partilhas, bem como recortes de jornais, artigos e sítios de internet são riquíssimas fontes de conhecimento para investigar o passado através da memória escrita contida nestes documentos e salvaguardados por arquivos públicos. Além da busca e pesquisa na documentação é necessário um aporte na materialidade e visualidade contida nos exemplares subsistentes preservados por instituições museais ou aquelas em que a salvaguarda da cultura material e visual se faz pertinente no momento em que a procura das manifestações e representações culturais são fontes formais de conhecimento. Esta possibilidade se dá no momento em que o pesquisador-museólogo-historiador das artes visuais entra em contato com a cultura material e visual contida nas obras de artes, e neste caso com as esculturas do caboclo e da cabocla do préstito ao 2 de julho.

Conforme Poussam (2018) os inventários, testamentos e autos de partilha costumavam ser tratados como um continuum de um



Exposição Virtual
Nasce o Sol a 2 de
Julho da Biblioteca
Consuelo Pondé



mesmo processo, que se inicia com o inventário e termina com a partilha e adjudicação dos bens aos herdeiros. Ambos são atos constantes da vida civil, inclusive alterados recentemente pela lei 11.441/2007, que introduziu a partilha extrajudicial. Contudo, o formal de partilha é um documento de natureza pública, cuja finalidade é regular os direitos e deveres decorrentes de relações jurídicas entre pessoas, como no inventário e partilha. No caso desta pesquisa os inventários, testamentos e autos de partilha foram pesquisados com o intuito de encontrar similitudes existentes entre as referências encontradas em bibliografias e sítios de internet sobre as autorias das esculturas.

Portanto, os estudos dos inventários pós morte buscou dados que indicassem supostamente as autorias das esculturas. Com isso, tentou-se a pesquisa em inventários dos escultores Bento Sabino dos Reis, Domingos Pereira Baião e Manuel Ignácio da Costa. Mas, não foi obtida muitas informações. O que houve foi

um cruzamento de informações que pudera compreender a partir das datações da obra e possíveis períodos de exercício de atividades dos escultores as autorias das criações escultóricas, bem como da estética encontrada nas esculturas.

Neste momento, a pesquisa busca a interdisciplinaridade contida entre as disciplinas existentes na museologia e história da arte que buscam meios exclusivos para se adquirir conhecimento. Assim, este texto implica no estudo das esculturas do caboclo e da cabocla do 2 de julho, símbolos maiores da independência do Brasil na Bahia, ocorrida em 1823 e celebrada até os dias atuais a partir do momento em que um indígena, foi colocado em carro tomado dos portugueses para desfilar em comemoração a tomada das terras baianas da coroa portuguesa.

A partir de tal acontecimento se faz necessário em ano seguinte a criação de uma escultura com características similares ao indígena para desfilar em carro alegórico em conjunto vinte anos depois da figura de uma indígena



Caboclo dos 100 Anos da Independência do Brasil na Bahia.

Fonte: Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, 2021.

que simbolizava todos os baianos, a que casou com caramuru, Catarina Álvares Paraguaçu, e que deu origem a primeira família baiana e a uma linhagem que alcança os séculos até os dias atuais.

Estas manifestações maiores da independência do Brasil na Bahia, ocorrida ano depois que a do Brasil, tendo em vista que os portugueses após a Independência do Brasil ainda se estabeleciam nas terras baianas, consiste no teor preservacionista de uma identidade cultural que transubstanciam nas representações materializadas das esculturas. E possibilita ancorar nestas manifestações a memória cultural, social e política de uma sociedade que lutou nos embates e em diferentes frentes em prol da sua independência perante a coroa portuguesa.

As manifestações inerentes aos préstitos de comemoração à independência, ou melhor, ao cortejo do 2 de julho, mostra que a identidade cultural dos baianos ainda hoje se faz presente 200 anos depois do acontecimento. A busca de

possíveis autorias destas esculturas se faz necessária no momento em que documentos históricos mostram possíveis indicações que relatam ou dão indicações para a compreensão de preservar e alimentar uma lacuna existente na história da arte baiana.

A pesquisa busca apaziguar uma contenda existente entre historiadores da arte baiana, cronista e memorialista, que indicam diferentes autorias para a escultura do caboclo e da cabocla do 2 de Julho. Entres as autorias compreende-se e se faz presente escultores do período oitocentista na Bahia, como Manuel Ignácio da Costa, Bento Sabino dos Reis e Domingos Pereira Baião. Através dos documentos históricos e pesquisas mais recentes é possível compreender as possíveis autorias do seguinte modo: ao ter em vista as possibilidades de criação das esculturas, uma vez que Baião foi discípulo de Reis e também por relato do memorialista e poeta José Amaral em “Resumo Cronológico e Noticioso da Província da Bahia, desde o seu descobrimento em 1500”, da escultura da cabocla e do caboclo ter sido criada por ambos. Já a possibilidade



Atual Cabocla do 2 de Julho
Foto: Acervo pessoal, 2017

das duas esculturas existentes da cabocla ter sido criada na oficina de Reis com a ajuda do discípulo, ou mesmo o discípulo executando o trabalho oficial a pedido do mestre [Reis] e recaindo a autoria ao mestre da oficina escultórica.

Conforme a celeuma atrelada a contenda das autorias e criações, e com base em pesquisa é possível dizer em relação a cabocla, que há duas esculturas que no decorrer da pesquisa se fez necessário encontrar: uma escultura de posse do IPAC, mais precisamente nos idos de 2012, na reserva técnica do Solar Ferrão e a outra a escultura andante que todos conhecem do cortejo do 2 de Julho. Além da possibilidade da escultura do caboclo também ter sido criada, segundo Amaral, na oficina de Bento Sabino dos Reis, mas não encontramos vestígios de outra escultura do caboclo com o mesmo contraposto da escultura andante do caboclo. O que há é uma escultura que aparenta ser máscula devido os braços torneados e que repousa as mãos em peitoral, que faz parte da coleção de Arte Popular de Lina Bo Bardi.

Com o respaldo da pesquisa o que interessa aqui sobre as esculturas é que existe duas criações e autorias para as esculturas da cabocla encontradas. Devido ao encontrar recorte do jornal A Tarde de 1962 contendo uma escultura da cabocla que tem similitudes fisionômicas com a da reserva técnica do Ferrão, e verificar que a estética atribuída a atual escultura andante da cabocla do cortejo do 2 de julho ter mais proximidade com os traços fisionômicos, bem como o entalhe robusto do atual Caboclo andante do cortejo do 2 de Julho. Deste modo, há a hipótese embasada nas descrições de Manuel Querino no artigo intitulado “Noite 1º” de que a escultura do caboclo atualmente utilizado no cortejo do 2 de Julho condizer com o entalhe de Manuel Ignácio da Costa. Portanto, atrelo a escultura da cabocla do Solar Ferrão ao Bento Sabino dos Reis e a atual ao seu discípulo Domingos Pereira Baião. Deste modo, a solução da contenda explica que possivelmente a partir das datações, o cruzamento das informações, bem como os exemplares subsistentes encontrados a escultura

da cabocla mais antiga é de Bento Sabino dos Reis (1840), a mais atual é Domingos Pereira Baião (1846) e a escultura do caboclo é de autoria de Manuel Ignácio da Costa (1826).

A pesquisa sumariamente tem por objetivo identificar possíveis autorias de criação das esculturas do caboclo e da cabocla do 2 de Julho através da análise de documentos históricos e também de exemplares subsistentes, ou seja as esculturas andantes do caboclo e da cabocla do Cortejo do Dois de Julho. Para tanto, o estudo balizou-se em fontes primárias e secundárias de estudo, como também, registro fotográfico das esculturas e a utilização da análise iconográfica proposta por Panofsky para a leitura e compreensão das artes visuais.

O tema primário ou natural é subdividido em fatural ou expressional. Para Panofsky (1986, p. 47), nele se avalia a temática através da descrição visual do objeto artístico. Essa descrição tem como finalidade identificar as formas puras, ou seja, os elementos, as cores, os formatos, assim como, as expressões e as variações psicológicas inerentes às

imagens. Nomeado de pré-iconografia, este primeiro nível de observação, no qual o olhar minucioso é fundamental, é uma das bases para a compreensão contextual do objeto como obra de arte.

Enquanto o tema secundário ou convencional é baseado na identificação das imagens, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo designado de iconografia, este exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos em imagens. Essa etapa da análise se diferencia da primeira por causa de dois motivos: “em primeiro lugar por ser inteligível em vez de sensível e, em segundo, por ter sido conscientemente conferido a ação prática pela qual é veiculada” (PANOFSKY, 1986, p. 47).

O significado intrínseco ou conteúdo é a interpretação do objeto artístico, no qual o artefato é compreendido enquanto documento histórico. Nessa análise o objeto é condicionado à época e à sociedade na qual foi concebido. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que

norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na obra de arte. E nela os objetos artísticos assumem papel de documentos, que juntamente a outras fontes se tornam passíveis de análise. Fazendo dele uma importante ferramenta para compreensão de momentos e conjunturas históricas.

Desta maneira, identificamos a especificidade dos elementos visuais que constituem a criação das obras por momento estudadas com a qual os artífices ou escultores puderam trabalhar. Além de informações de registros documentais e opiniões de especialistas em história e teoria da arte sobre as criações. Pois, imbuídos de uma compreensão completa, definitivamente ampliaram sua capacidade de organização visual, através da composição formal e significados intrínsecos nas pinturas, gravuras e esculturas estudadas na pesquisa e que teve como um dos resultados esta contribuição.

Ao fim deste trabalho, acreditamos que a preservação e a conservação das esculturas indígenas como símbolos da independência baiana

e produtos da formação étnico-artística da Bahia são notoriamente importantes, pois ambas, são legados da arte étnica baiana que perduram cerca de mais de um centenário, devido a terem sido criadas para os primeiros anos da comemoração da Independência da Bahia, conquistada em 1823.

Além disso, preservá-las é contribuir com o processo da manutenção da tradição e da preservação da cultura baiana e brasileira, frente à falta de identificação e sentimento cívico no cortejo de comemoração ao 2 de Julho, que reflete da maioria da população que compõe a sociedade contemporânea. Fatores estes que acredito serem responsáveis pela evasão dos participantes no cortejo do 2 de Julho.



Antiga Cabocla do 2 de Julho
Foto: Blog do Correio da Bahia, 2013

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Ricardo. *A cultura visual e o olhar antropológico*. Revista VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, n.23, p.94-115, 1994.

LIMA, Tania Andrade. *Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais*. In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan. /abr. 2011.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. Revista Estudos Históricos, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POUSSAM, Demerval Aparecido Pereira. *Aspectos importantes sobre inventário e partilha e a possibilidade da partilha extrajudicial*. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=18756&revista_caderno=7 Acessado em: 13/09/2018

SILVA, Sergio Baptista da. *Repensando objetos, arte e cultura material*. In: Horizontes antropológicos. vol.17 no.36 Porto Alegre July/Dec. 2011.

SOUZA, Cláudio Rafael Almeida de. *Caboclos símbolos: precursores iconográficos da escultura do caboclo do 2 de julho* / Cláudio Rafael Almeida de Souza. - Salvador:Fundação Pedro Calmon, 2021.98 p. : il.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. *Precursores Iconográficos das Esculturas do Caboclo do Dois de Julho*. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, v. 117, 2022, p. 85-109.

SOUZA, Claudio Rafael Almeida; FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *As Esculturas do Caboclo e da Cabocla e a Iconografia do 2 de Julho*. In: Maria das Graças de Andrade Leal; Virgínia Queiroz

Barreto; Avanete Pereira Sousa. (Org.). *Bahia, 2 de julho: uma guerra pela Independência do Brasil*. 01ed. Salvador: EDUNEB, 2023, v. 01, p. 433-471.

WOODWARD, Ian. *The Material Representing the Cultural Universe. Objects, Symbols and Cultural Categories*. In: *Understanding Material Culture*. New York: SAGE Publications, 2007. P.84-110.

CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

Com formação interdisciplinar, é bacharel em museologia registrado no Corem 0592-I 1R e formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia - FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia - EBA/UFBA com concentração em História, Teoria e Processos. É Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Aperfeiçoamento na área de Educação no curso “Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio” pela Fundação Demócrito Rocha.. É investigador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa. Áreas de interesse em pesquisa: Educação Museal; Educação Patrimonial, Religiosidade da Bahia, Identidade, cultura e língua Ameríndia, Afro-brasileira e Africana, Independência do Brasil na Bahia e seus ícones, Decolonialidade e Curadoria.



Quando as Atitudes se tornam forma,
na Kunsthalle de Berna, a famosa exposição
que, na época, causou grande polêmica.
A curadoria ousada foi de Harald Szeemann

LIVRO

NOTAS SOBRE A EXPOSIÇÃO DE ARTE E SEUS ATORES, UM NOVO LIVRO LANÇADO PELA AICA

LISBETH REBOLLO GONÇALVES
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Apresentação do novo livro da *Coleção Críticos de Arte do Mundo* da Associação Internacional de Críticos de Arte, intitulado *Notas sobre a Exposição e seus Atores*, de arte Jean-Marc Poinot (editora Hermann). O livro reúne uma seleção de textos do autor, escritos dos últimos vinte anos. Jean-Marc Poinot é um dos pioneiros no estudo da história das exposições de arte e da curadoria, com foco estendido à relação que se estabelece com o público. Textos em idioma francês.

PALAVRAS-CHAVE: exposições de arte, crítica de arte, artista e exposição, curadoria

ABSTRACT: Presentation of the new book from the World Art Critics Collection of the International Association of Art Critics, entitled “Notes on the Exhibition and its Actors”, by Jean-Marc Poinot (publisher Hermann). The book brings together a selection of texts by the author, written over the last twenty years. Jean-Marc Poinot is one of the pioneers in the study of the history of exhibitions and art curation, with a broad focus on the relationship established with the public. Texts in French.

KEYWORDS: art exhibitions, art criticism, artist and exhibition, curation

Um novo livro da *Coleção Críticos de Arte do Mundo* foi lançado em dezembro último pela Associação Internacional de Críticos de Arte e pela editora Hermann. Trata-se do livro *Notas sobre a Exposição e seus Atores*, do historiador e crítico de arte Jean-Marc Poinot.

O livro, editado em francês, reúne uma seleção de textos do autor, escritos nos últimos vinte anos, apresentando reflexões que são o resultado de suas observações e pesquisas. Jean-Marc Poinot é um dos pioneiros no estudo da história das exposições de arte e da curadoria, com foco estendido à relação que se estabelece com o público.

Ainda estudante de História da Arte na Universidade de Paris X (Nanterre), Poinot teve a oportunidade de realizar uma visita de estudos à Suíça e participar do vernissage da mostra *Quando as Atitudes se tornam forma*, na Kunsthalle de Berna -- a famosa exposição que, na época, causou grande polêmica. Pode, assim, observar de perto a curadoria ousada de Harald Szeemann. Começa aí o seu interesse pelo tema e os seus escritos



a respeito. Daí para frente, vamos encontrá-lo como um observador atento das mostras de arte. Suas análises envolvem o contexto físico onde a exposição tem lugar e o contexto social, político e cultural em que ela se desenvolve, além dos critérios de sua construção.

No livro, o autor nos traz registros sobre importantes exposições e a análise de suas estratégias: bienais de Paris, edições sucessivas da Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel, entre outras mostras relevantes na cena artística francesa e internacional,

são por ele discutidas. Ele oferece ao leitor uma leitura crítica das exposições.

Jean-Marc Poinot teve um papel relevante, ao lado de Jacques Leenhardt, na criação do primeiro arquivo sobre crítica da AICA francesa. Como docente, da Universidade de Rennes ele conseguiu o apoio institucional para alocar o Arquivo no campus, favorecendo o desenvolvimento de muitas pesquisas e a universidade tornou-se co gestora deste importante espaço para a crítica de arte. Os *Archives de la Critique d'Art* reúnem vasta documentação procedente das atividades da Aica e de seus associados, e vem recebendo acervos importantes como, por exemplo, o arquivo pessoal de Pierre Restany e o do brasileiro Roberto Pontual.

Cito três exemplos de ensaios que integram o livro *Notas sobre Exposição de Arte e seus Atores*, para motivá-los a leitura.

No ensaio *Incertezas e Evidências: da crise como motor da história*, Poinot discorre sobre a industrialização da cultura museal, a remodelação dos

museus e da concepção da exposição de arte; observa o surgimento, na França, de uma rede de distribuição de arte contemporânea, centrando o olhar sobre o Centro Georges Pompidou como uma instituição que mudaria a relação do público com a arte contemporânea. Neste texto, o autor relembra exposições que marcaram a cena das artes, diversas mostras do Museu Nacional de Arte Moderna do Pompidou, como a primeira grande exposição histórica e temática intitulada *Paris-New York*, no período em que o museu era dirigido por Pontus Hulten, seu primeiro diretor, e quando se buscava estabelecer uma comparação entre a França e os Estados Unidos, como centros de ebulição das artes visuais fundamentais para a difusão de novas tendências artísticas.

Outro exemplo que reitera a importância do livro é o ensaio *Harald Szeemann, Quando as atitudes se tornam forma e alguns problemas do museu de Arte Contemporânea*, em que Poinot analisa a mostra do Kunsthalle de Berna idealizada por Szeemann, a partir da observação sobre as práticas artísticas em Paris

e Nova York, ao longo dos anos 1960.

O autor considera que o impacto decorrente desta mostra se dá pelo fato de ser atípica, para a época. Tratava-se de uma exposição marcada por uma abordagem na ótica da antropologia cultural, um modelo de exposição e curadoria não convencional para a época. Ele argumenta, igualmente, sobre as razões que levaram com que esta mostra alavancasse uma transformação da instituição museal.

Outro ensaio do livro é - *A exposição como máquina interpretativa*, no qual Poinot nos traz uma reflexão epistemológica à respeito do campo da arte e da história cultural: ele discorre sobre tomadas de posição específicas desenvolvidas na prática curatorial, discute a exposição a partir do contexto das transformações dos modos de ver e compreender, pondo em evidência que ela é “um aparelho interpretativo complexo interagindo com todos os componentes sociais implicados na arte”.

Este livro, impresso em outubro de 2023 e lançado em novembro deste mesmo ano, pela Editora Hermann e pela



AICA, na ocasião do seu 55º Congresso Internacional realizado em Cracóvia, Polónia, reúne nove artigos de autoria de Poinot, uma bibliografia ilustrada, por ele preparada, e um anexo historiando a origem dos ensaios reunidos.

Em breve, o público poderá também contar com uma versão destes textos em formato de e-book, em idioma inglês, com a exímia tradução de Henry Meyric-Hughes.

JEAN-MARC POINSOT

Crítico de arte, curador, professor de história da arte contemporânea na Universidade de Rennes 2, concebeu um dos primeiros cursos na Europa sobre exposição de arte. Foi um dos criadores dos Arquivos de Crítica de Arte da AICA- Associação Internacional de Críticos de Arte. Criou, também, junto a esta entidade, a *Revista Critique d'Art*. Colaborou regularmente com a Bienal de Paris e com o Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux. Foi diretor do I.N.H.A - Instituto Nacional de História da Arte, introduzindo uma linha de pesquisa sobre mundialização e pós-colonialismo. Dirigiu a Comissão de Publicação da AICA.

LISBETH REBOLLO GONÇALVES

Presidente honorária da AICA Internacional, desde dezembro de 2023, presidente da AICA Internacional de 2017 a 2023, professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atuando como professora sênior nos Programas de Pós-Graduação em Estética e História da Arte e de Pós-Graduação em Integração da América Latina. Mestre e doutora pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Foi diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de 1994 a 1998 e de 2006 a 2010. Atuou como presidente da ABCA, Associação Brasileira de Críticos de Arte, de 2000 a 2006 e de 2010 a 2016, publicou vários livros, ensaios, textos em catálogos de exposições de arte e artigos em periódicos e revistas especializadas. É colaboradora da revista *ArtNexus* e editora Internacional da Revista *Arte&Crítica*.



Humberto Espíndola:

Pecus e Pecúnia Discutem a Divisão.

Óleo sobre tela, 1978, medidas 130x170 cm.

LIVRO

A ARTE E A VIDA

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: o artigo aborda os apontamentos de leitura do livro *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*, escrito pela crítica de Mariza Bertoli, que celebra os 80 anos de vida e 50 de percurso estético do artista visual Humberto Espíndola. Acima de tudo, o texto aborda a dedicação à pesquisa no campo da história e das artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais, arte brasileira, Humberto Espíndola, Mariza Bertoli

ABSTRACT: the article addresses reading notes from the book *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*, written by critic Mariza Bertoli, which celebrates the 80 years of life and 50 years of the aesthetic journey of the visual artist Humberto Espíndola. Above all, the text addresses dedication to research in the field of history and visual arts.

KEYWORDS: visual arts, Brazilian art, Humberto Espíndola, Mariza Bertoli

É incrível como o interesse pela arte absorve, forja desejos, conduz atitudes e transforma ao redor. A dedicação de uma vida de estudos registrada nas páginas de *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*, escrito por Mariza Bertoli¹, mostra que o pensamento e a experiência artística somados à obstinação podem tornar-se testemunhos inegáveis de uma existência.

O livro começa a ser gestado em 1993, quando Bertoli defende a dissertação *O mítico e o político na arte no Cone Sul: análise comparada da obra plástica de Antonio Seguí - Córdoba, Argentina e Humberto Espíndola - Mato Grosso do Sul, Brasil*, sob a orientação de Lisbeth Rebollo Gonçalves, no PROLAM (Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina).

Depois deste primeiro exercício, a autora mergulha na trajetória de Humberto Espíndola (Campo Grande, 1943)²; dá continuidade às diversas entrevistas, analisa cerca de 100 obras do artista e, de fato, a construção do texto acompanha boa parte da criação das obras. Ela escreve e revisa o



Mariza Bertoli, crítica de arte, é autora do livro *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*,

texto muitas vezes - a última versão parece ser a de 2016³.

É uma obra completa. Nela, expõem-se a trajetória artística de Espíndola, as chaves de interpretação de trabalhos e o tema fulcral, eleito por Bertoli: o mítico e o político em sua produção. Além disso, são acréscimos a cronologia - a vida do artista apresentada por ele mesmo -, a relação de suas obras e

atividades artísticas e uma generosa bibliografia. Na leitura, existem duas vozes que se alternam de modo denso e delicado, a de Bertoli e a de Espíndola. Eles nos guiam pelo percurso crítico-visual. “O ato de interrogar a obra une texto e contexto, referência e inferência”, alerta Bertoli na introdução.

Ela ainda arremata: “(...) descrevo a trajetória da obra recorrendo sempre ao depoimento do artista e ao que dizem os críticos de arte. Às vezes, a poesia, a novela e a crônica; a história e o discurso político, vêm juntar-se à obra”. E, de verdade, a pintura de Espíndola ganha acepções, descrições poéticas e fundamentos histórico-sociais. Pelas obras e entrevistas de Espíndola à Bertoli, durante os anos de 1990, entra-se no universo criativo do artista.

Mas, sobretudo, surgem as metáforas de forte impacto - talvez, Bertoli buscasse reproduzir o choque que confessa ter sentido, quando viu a instalação *Bovinocultura: sociedade do boi*, apresentada na XI Bienal de São Paulo, em 1971. A instalação



Humberto Espíndola:
Boi Bandeira,
1968 - ost -
152 x 172 cm.

usou 5.000 condecorações - daquelas que se atribuem aos bois campeões - chifres e vegetação de mangue. O ambiente imersivo também participa da 36ª. Bienal de Veneza, em 1972 e, está referenciado no livro *Manual de pintura e caligrafia* (1ª edição, em 1977), de José Saramago.

No campo da visualidade, Bertoli destaca a autenticidade de João Câmara (Recife), Siron Franco (Goiânia) e Humberto Espíndola (Cuiabá). O tratamento da figura, na produção desses pintores, é sempre crítica e apropria-se do regional para atingir lições universais. Deslocados do eixo Rio-São Paulo, esses artistas mostram os problemas, as realidades e a dimensão plural da produção artística nacional. Eles apontam para narrativas diversas à tradicionalmente contada a partir das capitais sudestinas; contam sobre territórios propositivos e formulam muitos (outros) mapas da arte brasileira. Como crítica de arte, Bertoli atenta-se aos repertórios nacionais e, também, aos latino-americanos que escapam às hegemonias.



Humberto Espíndola: o mítico e o popular na obra do escritor e artista visual.
Foto: Altair Santos

Entre os três pintores autênticos, Espíndola ganha reconhecimento público pelo tema escolhido: o boi. Em 1967, o artista apresenta, no IV Salão de Arte Moderna de Brasília, as obras *Boi Society*, *Glória ao boi nas alturas*, e o *Boi alado nas asas do dinheiro* - trabalhos que o projetam nacionalmente. O físico e crítico de arte Mario Schenberg, em 1968, chama a figuração de Espíndola de “rude e poderosa autenticidade”. Segundo Bertoli, “pela primeira vez na história da arte brasileira o

Brasil Central se mostra na plástica surpreendente da Bovinocultura”.

O boi, alicerce social e econômico do país e, mais ainda daquela região, torna-se motivo, foco e metáfora - universo simbólico que lida com circunstâncias históricas, estruturais, étnicas e ambientais. Para Aline Figueiredo, crítica de arte e companheira de Espíndola na vida e em ações artísticas, em seu livro *A propósito do boi* (editora, UFTM, 1994): “era o boi que quebrava, mais uma vez, o silêncio secular de um imenso Brasil interno”. No vocábulo de Espíndola, os bois transvestem-se em generais, políticos, filósofos e burocratas. Podem ser satânicos, ameaçadores, eróticos, líricos e mito-poéticos. O boi adquire a dualidade do imaginário, reiterando a representação do poder, da força, do social e do econômico.

Ainda em 1971, o artista “vive a morte da vaca desde a captura”. Os registros fotográficos da performance *Ritual do sacrifício - Fazenda Conceição, Pantanal (Nhecolândia)*, impressionam pela relação artista-

animal. Evidenciam-se o animal morto, sangue, o beijo da morte, a abertura das vísceras e a exposição do bezerrinho já formado - o relato em primeira pessoa traz a descrição dos acontecimentos. A performance converte-se em seu ingresso na experiência arte-vida.

Os objetos e os símbolos relacionados ao boi integram as preocupações de Espíndola. Nesse escopo, estão as rosas - uma possível releitura da condecoração dada aos melhores exemplares da raça e, tema de seu repertório entre 1975-1977 - os chifres, as patas, as luvas, os punhais, os emblemas, os couros gravados a fogo (as marcas de distinção e propriedade), os mapas de ocupação, o metalúrgico-boi como herói nacional, a mulher-república, a heráldica Guaicuru e os elementos decorativos dos Kadiwéu - os povos indígenas não usam ferro em brasa para marcar os bois; eles marcam os animais com pinturas. Para o artista, todos os objetos relacionais são itens dos jogos entre o homem, o poder e o boi.

Aqui não cabe a descrição dos seus 80 anos de vida ou, ainda,

a interpretação de seu universo pictórico de mais de 50 anos. Mariza Bertoli, em *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*, faz isto de forma perspicaz. Afinal, o livro é uma celebração. Mas, é apropriado destacar a crítica ácida das imagens criadas por Espíndola nos anos de ditadura militar (1964-1985) e compreender o porquê Bertoli afirma que o pintor “entra na prática vanguardista latino-americana dos anos 60, com uma figuração que vai se tornando provocativa”.

Seus bois-generais contam sobre um período histórico difícil para as artes e de ameaça às forças democráticas. Em plena repressão militar (entre 1968 e 1969), seus bois-militares de alta patente são censurados na Bienal da Bahia, em 1969 e, segundo o próprio pintor, são “jogados num porão”. Mas, outras pinturas semelhantes escapam e auxiliam na formação das alegorias e dos personagens-tipo de Espíndola.

O tom da crítica social está na série *Divisão dos Estados*, especialmente na pintura *Pecus/Pecúnia*, na qual o boi está de cartola e fraque -

prefigurando os milionários do agro e da pecuária. Através da imagem do boi, o artista trata do movimento separatista, da divisão e da criação de dois novos territórios: o Mato Grosso e o Mato Grosso do Sul. Na tela *O sopro*, 1978, as cores remetem à bandeira nacional, o chifre e o cupim são presenças que geram diálogos frente ao gado imerso na política e economia regional e também nacional. A boina militar completa a alusão ao contexto espacial e temporal.

A partir da década de 1980 (com a reabertura democrática do país), o artista emprega mais força aos bois, muitas vezes deformando-os - é isso que o leva para “a humanização do boi e a bestialização do homem”, colocação feita por Maria Adélia Menegazzo em seu livro *Alquimia do verbo e das tintas na poética de vanguarda* (editora da UFMS, 1989). Bertoli também vê essa relação homem-boi, mas acrescenta as mitologias urbanas, os mitos culturais e as questões políticas.

Aliás, o mítico e o político são os norteadores na leitura de Bertoli sobre o trabalho de Espíndola. A

Humberto Espíndola: *Nascimento de Mato Grosso do Sul*, Óleo sobre tela 1979, 144x124 cm.



autora explora os nexos de sentido nas imagens do pintor, a construção de sua identidade como sujeito a partir de núcleos temáticos, envolvendo história e memória cultural. Ela ainda pergunta “onde se encontram o mítico e o político?”. E na sequência, responde: na utopia; “no lugar onde o herói realiza sua performance e chega à vitória”.

Para além da leitura mítico-política, Humberto Espíndola é responsável por fomentar o cenário das artes mato-grossenses. Ao lado de Aline Figueiredo, eles descentralizam a arte no país; ambos são criadores do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso (MACP UFMT), em 1974. Espíndola torna-se, ainda, o primeiro secretário de Estado de Cultura de Mato Grosso do Sul de 1987 a 1990 e organizou a 1ª Exposição dos Artistas Mato-Grossenses, em Campo Grande no ano de 1966, onde ele e Figueiredo fundam a Associação Mato-Grossense de Arte. Torna-se gestor artístico do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul de 2002 a 2005

e coordenador de Artes Plásticas do 1º, 2º e 3º Festival América do Sul, em Corumbá.

Se Mariza Bertoli encerra a análise sobre a obra de Espíndola, dizendo que “aos pintores cabe a tarefa cotidiana de projetar luzes sobre a malha simbólica, ainda que sejam luzes de vaga-lumes”, o seu encontro com o pintor abre novas chaves de leituras e abordagens; são “vagas e lumes” que abrem campos de possibilidades - ressaltam-se as questões ligadas à terra, à cultura mestiça e indígena e à preservação do ecossistema pantaneiro e nacional. Todas essas, hoje, pautas em voga no cenário das artes e que estão presentes no repertório de Espíndola - prontas para novos olhares.

De tudo, o livro *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola* é obra-síntese. É obra-referencial sobre a visualidade do pintor a partir do texto basilar da crítica de arte Mariza Bertoli. Nos escritos e nas imagens, pulsam a arte, mas sobretudo, as vidas da escritora e do artista.



BERTOLI, Mariza. *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*. Cuiabá: Entrelinhas, 2023, p. 332.

NOTAS

1 BERTOLI, Mariza. *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*. Cuiabá: Entrelinhas, 2023.

2 Pintor, desenhista e gravador; é também jornalista, formado pela Faculdade de Filosofia da Universidade Católica do Paraná. Ao longo de sua trajetória, ele se torna ainda compositor, poeta e promotor de ações de cultura.

3 Formada em Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Mariza Bertoli foi mestre e doutora em Estudos Latino-Americanos, na linha de pesquisa Produção e Crítica de Arte Contemporânea, pela Universidade de São Paulo (USP). Foi conselheira da Sociedade Científica de Estudos de Arte (CESA) e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Em 2015, foi ganhadora do Prêmio Mário de Andrade (crítico pela trajetória) da Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA). Foi co-fundadora ainda a CASLA - Casa Latino-americana e foi diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), entre 1983 e 1984. Ela faleceu

em junho de 2019. Na apresentação do livro *O mítico e o político na obra de Humberto Espíndola*, Jacob Klintowitz conta sobre o encontro entre Bertoli e Espíndola. E ao final do livro, Klintowitz faz uma comovente crônica sobre “a alma boa de Mariza”.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Doutora em Artes Visuais (ECA USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Curadora independente. Professora do CELACC (ECA USP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA USP). Membro da Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA). Editora da Revista Arte&Crítica, articulista do Jornal da USP e colaboradora da Revista DasArtes. Autora dos livros Schenberg: Crítica e Criação (EDUSP, 2011) e Memória da Resistência (MCSP, 2022).

**DESTAQUE****A ABCA APRESENTA
OS NOVOS ASSOCIADOS.
PESQUISADORES QUE
TRAVAM O DESAFIO DE
DIVULGAR A ARTE****VIVIANE BASCHIROTTO
ABCA/SANTA CATARINA**

RESUMO: Todos os anos, a ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte dá as boas vindas aos seus novos sócios, apresentando-os com seus currículos e informações. As informações são qualitativas e possuem o objetivo de que outros sócios possam conhecer melhor os novos membros da Associação.

PALAVRAS-CHAVE: Novos Sócios, ABCA

ABSTRACT: Every year, ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte welcomes its new members, presenting them with their CVs and information. The information is qualitative and aims to enable other members to better understand the new members of the Association.

KEYWORDS: New members, ABCA

A ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte tem o prazer de apresentar seus mais novos associados. São ao todo quinze novos membros que passaram por um edital de chamamento, enviaram suas inscrições e cartas de apresentação, foram analisados por uma Comissão de Credenciais e aprovados em Assembleia Geral em dezembro de 2023.

A ABCA tem como missão promover o campo das Artes Visuais em nosso país, e os novos membros irão contribuir com suas pesquisas e produções diversas que enriquecem a área e agregam valor à crítica de arte.

Em um mundo onde o individual tem sido cada vez mais valorizado, esforços em conjunto que emergem de uma Associação com décadas de atuação podem ser pensados até como revolucionários. Pensar a crítica de arte diante das crises atuais foi, inclusive, um dos temas da Jornada ABCA do ano de 2021.

Que possamos sempre seguir adiante enquanto grupo associativo e levar em frente o trabalho dos pioneiros da ABCA como Mário Pedrosa e Mário Barata. Que possamos honrar o legado de tantos membros que a Associação já teve, seus Presidentes e Diretorias e que o trabalho em conjunto possa ser um farol para as artes e a crítica de arte.

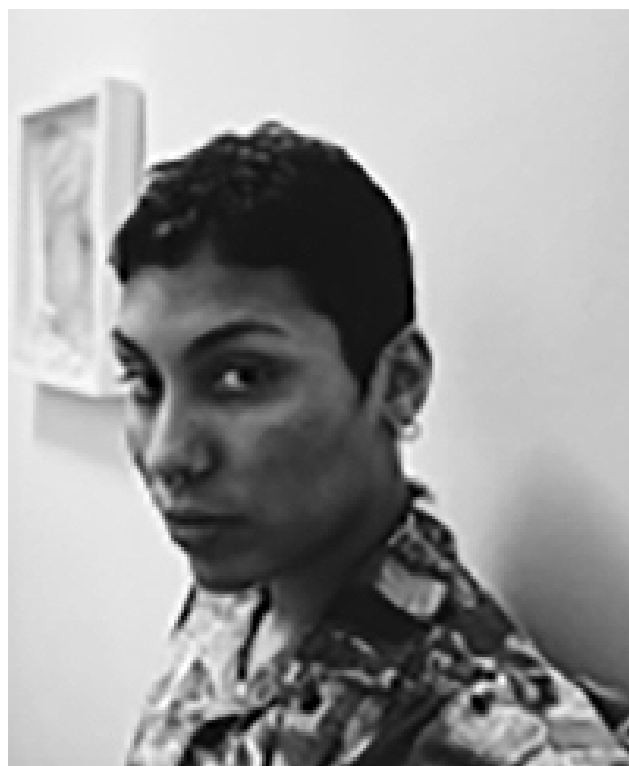


ANA CECÍLIA SOARES ABCA/CEARÁ

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/ UFMG), na linha de pesquisa: Artes Visuais (curso com conceito 6 da CAPES). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC). Especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Idealizadora da Editora e da Revista Reticências. Coordenou o Laboratório Texto de Artista e ministrou o módulo “Texto de artista: entre processo e reflexão”, no Sobrado Dr. José Lourenço da

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, em 2020. Trabalhou como pesquisadora e curadora no Projeto Eixos Três - selecionado pelo Edital de Programação Artística e Cultural, da SECULTU Ceará, para realizar a ocupação do equipamento cultural, Sobrado Dr. José Lourenço, durante seis meses, com exposições, atividades de formação e de fruição artística e cultural, de 2019 a janeiro de 2021. Trabalhou como Professora/ Formadora do Curso EAD de Graduação em Artes Visuais UAB/UECE, sendo bolsista da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Trabalhou, durante 5 anos, como repórter do Jornal Diário do Nordeste nas editorias de: Cidade, Viva, Caderno 3 (editoria de cultura), Revista Siará e Revista Gente. Trabalhou como professora titular do curso de Jornalismo do Uninta - Centro Universitário (2015

- 2017), Sobral-CE. Foi pesquisadora visitante nos arquivos do Museu da Solidariedade Salvador Allende e Museu de Arte Contemporânea em Santiago, no Chile, em 2022. Fez parte do Grupo de Crítica do 32 Edital do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo. Integra a Rede de Pesquisadores do Museu da Solidariedade Salvador Allende (Santiago do Chile). Coordenou e idealizou a 1ª edição do Ateliê de Pesquisa e Criação, da Pinacoteca do Ceará, de fevereiro a abril de 2023. É uma das organizadoras dos livros “O Silêncio das Coisas: Herbert Rolim” e “Somos os que foram: 10 anos do Coletivo Aparecidos Políticos”. Possui experiência nas áreas de artes visuais, história e crítica de arte, curadoria e jornalismo cultural. Tem se dedicado a diversos projetos curatoriais e editoriais.



ARIANA NUALA

ABCA/PERNAMBUCO

Ariana Nuala (Recife, Brasil – 1993) se relaciona com coletivos artísticos que discutem questões relacionadas a poder e permanência, buscando tramas visíveis e invisíveis que tornam possíveis as existências de práticas coletivas que constantemente atualizam as noções sobre diáspora. Combinando estratégias que começam no corpo e se condensam em escrita, propõe fazer de seu exercício na curadoria um exercício poético. É formada em Lic. em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestranda pelo PPGAV da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em História da Arte. Tem formação no programa acadêmico de campus expandido Museos/Anti-Museos na UNAM (2019) e recebeu diploma superior em Estudos Latinoamericanos e Caribenhos pela CLACSO (2021). Atualmente é Gerente de Educação e Pesquisa na Oficina Francisco Brennand e foi coordenadora do educativo no Museu Murillo La Greca (2018 - 2020). É articuladora no CARNI - Coletivo de

Arte Negra e Indígena e também é atuante no Nacional TROVOA, coordena a plataforma independente Práticas Desviantes e o PULO - Plataforma de Estudos sobre Imagens da Diáspora. Nos últimos 03 anos escreveu textos críticos para diferentes instituições como LA Escuela, Pinacoteca de São Paulo, Kadist Art Foundation, Galpão Bela Maré, Frestas: Trienal de Sorocaba - Sesc, Pivô Arte e Pesquisa, Centro Cultural São Paulo, e para diferentes galerias como Cavalo, Nara Roesler, Quadra, Verve, entre outras. Entre os artistas a qual já escreveu, estão: Luana Vitra, Mari Ra, kulumym-açu, Rommulo Francisco, Tabita Rezaire, Paulo Nazareth, Iagor Peres, Ana Clara Tito, José Patrício, biarritzzz, Fefa Lins, entre outras. Gerente de Educação e Pesquisa na Oficina Francisco Brennand (2021 - atual), Mestranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB (2023 - atual), Coordenadora do Educativo do Museu Murillo La Greca (2018 - 2020), Licenciada em Artes Visuais pela UFPE (2017)



ASTRID SAMPAIO FAÇANHA

ABCA/PERNAMBUCO

Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo (PGEHA/USP) na área de pesquisa em Teoria e crítica de arte; mestre em Ciência da Informação no Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica na Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharel em comunicação, com ênfase em Jornalismo, no Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro. Professora universitária na área da Moda, com amplo histórico em orientação de Trabalhos de Conclusão de Curso e participação em bancas de defesa. Autora de livros, textos críticos para exposições, artigos científicos e artigos em periódicos nas áreas da moda e arte. Vivência internacional e fluente em várias línguas.



CLAUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA ABCA/BAHIA

Com formação interdisciplinar, é bacharel em museologia registrado no Corem 592-I 1R e formado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia - FFCH/UFBA com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia com concentração em História, Teoria e Processos. É Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi. Aperfeiçoamento na área de Educação no curso “Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio” e em Cultura no curso “Capacitação de Agentes

Culturais” pela Fundação Demócrito Rocha. Atuou como Parecerista na Comissão de Seleção do Edital 015/2023 - PROIEX/UNEB. Membro sócio da associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA. Membro do Conselho Internacional de Museus - ICOM no Comitê Internacional para Museus e Coleções de Belas Artes. Consultor de elaboração e criador de currículo lattes para profissionais das áreas de artes e cultura. Interessa-se nas áreas de artes visuais (fotografia poética e de acervo, fototipia, fitotipia, antotipia, pintura, colagem e desenho), história e teoria da arte, artes decorativas, conservação e restauro, peritagem de obra de arte, curadoria, museologia, museografia, arte-educação e ação cultural e educativa. Publicou artigos

em revistas e periódicos nacionais e internacionais de relevância, como Revista 1920 (Rio de Janeiro), Revista PÓSFAU USP (São Paulo), Revista Porto Arte (Rio Grande do Sul), Revista Museu (Rio de Janeiro), Cadernos de Sociomuseologia (Portugal), dentre outros. Foi contemplado com a Premiação Aldir Blanc Bahia - Prêmio Fundação Pedro Calmon, na categoria Memória, em 2020/21, com a pesquisa “Comparação entre a Iconografia das esculturas do Caboclo do Dois de Julho, a pintura da vitória do Archanjo Miguel de Rafael Sanzio e a pintura de São Miguel Archanjo de Guido Reni” que produziu o livro “Caboclos símbolos: Precursores Iconográficos da Escultura do Caboclo do 2 de Julho” com prefácio do Professor Doutor em História da Arte Luiz Alberto

Ribeiro Freire. É escritor premiado pelo Selo João Ubaldo Ribeiro de Literatura, na categoria Bicentenário do Dois de Julho, Ano IV, com o livro Caboclos Símbolos: Manifestações e Representações Cívico-Artístico-Cultural da Independência do Brasil na Bahia. É investigador e curador independente de móveis, objetos e obras de arte, com especialidade em mobiliário, arte sacra, popular e decorativa. Participou do curso de Extensão Universitária em Conservação Preventiva para Acervos Museológicos e Gestão e Preservação de Documentos Digitais pela Escola Nacional de Administração Pública - ENAP.



CRISTIÉLEN RIBEIRO MARQUES ABCA/SÃO PAULO

Mestre em Ciências na área de Integração da América Latina e doutoranda em regime de dupla titulação pelo Programa de Pós-graduação Integração América Latina da Universidade de São Paulo, PROLAM-USP, na linha de pesquisa de Comunicação e Cultura, sob a orientação da Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves, e pelo programa em História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na especialidade Arte, Patrimônio e Restauro, sob a orientação do Prof. Dr. Luís Urbano Afonso. Desenvolve projetos de pesquisa sobre arte latino-americana

na perspectiva dos circuitos, das circulações, das dinâmicas de constituição do sistema da arte e de suas coleções. Integra os grupos de pesquisa Imaginários Urbanos/Ciudades y comunidades latinas imaginadas en el mundo (CYCLI), organizado pelo Prof. Dr. Armando Silva; Recepção Estética e Crítica de Arte, conduzido pela Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves; e Trayectorias, producción y circulación de ideas, artes y literatura en el espacio transnacional (1960-2020), da Universidade de Buenos Aires, coordenado pela Profa. Dra. Mariana Cerviño. Especialista com pós-graduação lato sensu em Curadoria em Arte pelo Centro Universitário SENAC, em Gestão Estratégica em Comunicação Organizacional pela

Escola de Comunicação e Artes da USP, e em Negócios e Administração com MBA em Gestão empresarial pela Fundação Getúlio Vargas; e graduada em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing. Atua há seis anos no campo da arte e da cultura desenvolvendo projetos relacionados a: inventário e catalogação de acervos institucionais e de artistas; curadoria e montagem de exposições; assessoria em posicionamento artístico conceitual e mercadológico; formação de coleções de arte; ensaios curatoriais; desenvolvimento de conteúdo como resenhas críticas de exposições; ministração de cursos de curta duração; e pesquisas históricas (conteúdo e imagem). Anteriormente, atuou por mais

de 20 anos em consultorias e no setor financeiro nas áreas de Marketing e Comunicação Organizacional. No período de 2014 a 2017, ocupou o cargo de Gerente de Marketing para América Latina no Bank of America Merrill Lynch em atividades de assessoria de imprensa, endomarketing e marketing de produtos, e participou do comitê de programas culturais e estratégias de ativação de projetos, tais como: restauro do Jardim das Esculturas do MAM-SP e dos painéis de Tarsila do Amaral, Manuel Lapa e Clóvis Graciano do IV Centenário da Cidade de São Paulo; e da exposição Conversas da coleção corporativa de fotografias, no Instituto Tomie Ohtake.



LUCAS DILACERDA ABCA/CEARÁ

Lucas Dilacerda é Curador e Crítico de Arte. Realizou mais de 20 curadorias. Ministrou mais de 60 cursos e 180 apresentações em diversas instituições de arte no Brasil. Possui mais de 30 textos, críticas de arte e artigos publicados. É autor do livro “Pensamento alienígena: a fabulação de novos mundos possíveis”. É coordenador da CAV - Curadoria em Artes Visuais; do LAC - Laboratório de Arte Contemporânea; e do LEFA - Laboratório de Estética e Filosofia da Arte. Foi professor convidado de “Estética” e “História da Arte” de Cursos Técnicos do Instituto Dragão do Mar. Foi curador de dezenas de exposições, entre elas a Bienal Internacional do Sertão, no Centro Cultural Banco do Nordeste; “Se arar”

- o I Panorama da Arte Cearense - na abertura da Pinacoteca do Ceará; “Reflorestamento” - comemoração de 10 anos do Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes -, no Museu de Arte Contemporânea do Ceará; além de diversas outras exposições coletivas e individuais. Graduado (Licenciatura e Bacharelado) em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, com distinção Summa Cum Laude, pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Especialista em Arte e Filosofia Clínica, pelo Instituto Packter; Mestre em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFC; também é Graduando em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Ceará; e Mestrando em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC.



FRANCELA CARRERA ABCA/SÃO PAULO

Francela Carrera (Guatemala - 1989) Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Recebeu o Prêmio de Reconhecimento Trajetória Cultural da Lei Aldir Blanc através do Estado de Santa Catarina (2020). Tem participado como curadora no Instituto Meyer Filho, Fundação Cultural Badesc, Museu da Escola Catarinense, ArtSampa, ArtRio e a Embaixada do Brasil na Guatemala. Desenvolve uma pesquisa sobre conceitos políticos e históricos na produção de mulheres artistas da América Central. Atualmente é curadora do Instituto Artistas Latinas e do Armazém Coletivo Elza.



HENRIQUE DE MENEZES

ABCA/RIO GRANDE DO SUL

Henrique Menezes (Porto Alegre, Brasil, 1987) é pesquisador e curador independente. Entre 2018 e 2019, atuou na Fundação Iberê Camargo no cargo de Curador Assistente, integrou o Comitê de Curadoria e Acervo do MACRS (Museu de Arte Contemporânea - 2020-2022) e compôs o Conselho Curatorial da Fundação ECARTA (2019). Atualmente é correspondente da Artecapiatal, publicação portuguesa dedicada à crítica de arte desde 2006. Graduado em Comunicação pela UFRGS, tem pós-graduação em Estudos Curatoriais e Arte Contemporânea pela Universidade de Lisboa. Foi coordenador editorial e assinou a publicação do livro 40 ANOS Galeria Bolsa de Arte, resgatando a história da galeria através de pesquisas históricas e depoimentos colhidos com mais de 40 agentes do sistema da arte - incluindo Regina Silveira, Carlos Vergara, Agnaldo Farias e Cauê Alves.



MAGNÓLIA COSTA

ABCA/SÃO PAULO

Magnólia Costa é doutora em Filosofia pela USP, crítica de arte, curadora, professora de história da arte, ensaísta e tradutora. Lecionou no MAM São Paulo entre 2001 e 2021, onde chefou o Setor de Pesquisa e Publicações e foi diretora de Relações Institucionais. Fundou a plataforma de ensino a distância que leva seu nome, ativa desde 2019 e certificada com o selo DNA USP de inovação. É autora de Nicolas Poussin: Ideia da paisagem (Edusp, 2020), que recebeu o prestigioso Prêmio ABEU 2021 de melhor livro de Linguística, Letras e Artes. Publica regularmente artigos sobre filosofia e crítica de arte no blog Arte com Mag.



MARCELO MARI

ABCA/DISTRITO FEDERAL

Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2006). Mestre em Arte e Produção Simbólica pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2001). Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (1997). Atualmente é Professor da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte e Filosofia Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: arte moderna, estética, arte e sociedade. Outrossim, tem desenvolvido pesquisa sobre a crítica de arte brasileira mas também sobre arquitetura e mobiliário modernos.



MARISA MOKARZEL

ABCA/PARÁ

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará e mestre em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. De 1998 a 2017 foi professora e pesquisadora da Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia. Foi professora de História da Arte dos cursos de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem e de Moda, da Universidade da Amazônia. De 2018 até maio de 2020 foi professora visitante da Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, da Universidade Federal do Pará. Foi Diretora do Espaço Cultural Casa das

Onze Janelas da Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Realizou juntamente com Rosângela Britto a curadoria da exposição inaugural da Casa das Onze Janelas e a idealização do Laboratório das Artes, sala projetada para atender mostras experimentais. Integrou a Comissão de seleção e curadoria do Projeto Brasília Transborda, em Brasília (2023). Foi membro do Comitê de Seleção do Salão Nacional de Arte Contemporânea de Goiás (2022); do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA (2012, 2013, 2014, 2015, 2019). Fez a tutoria da artista do Espírito Santo, Andréia Falqueto, em 2021, Projeto Situação de Emergência, coordenado pelo curador Raphael Fonseca.



NARA CRISTINA SANTOS ABCA/RIO GRANDE DO SUL

Nara Cristina Santos. Tem pós-Doutorado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ (2012-2013). Doutora em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS (2004), em História, Teoria e Crítica da Arte e Doutorado Sanduiche na Paris VIII, França (2001). Mestre em Artes Visuais, UFRGS (1997), Bacharel em Desenho e Plástica Hab. Desenho Artístico (1990) e Licenciada em Educação Artística Hab.Artes Plásticas pela Universidade Federal de Santa Maria/UFSM (1988). Professora Titular do Departamento de

Artes Visuais/DART (1993-), Centro de Artes e Letras/CAL/UFSM, onde atua no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/PPGART Mestrado e Doutorado, e nos Cursos de Graduação Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais. Coordenadora do PPGART/Mestrado em Artes Visuais (desde sua implementação 2007-2011). Pesquisadora na área de Artes Visuais, em História e Teoria da Arte Contemporânea, em Curadoria e Crítica, com ênfase transdisciplinar em Arte, Ciência e Tecnologia. Lidera o grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq, coordena o Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais/LABART/UFSM (2005-), organiza o Simpósio de Arte Contemporânea (2005-) e é

curadora do Festival de Arte, Ciência e Tecnologia FACTORS/FACTO UFSM (2014-). Tem publicações de artigos e organizações de livros e catálogos na área, no país e exterior. Integra o grupo de pesquisa GIIP/UNESP - CNPq. Prof. colaboradora no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/PPGAV/UFRGS (2015-2023). Mantém parceria com LAA/INBA México (2017-2018), com UNTREF/BIENALSUR Argentina (2017-), UAveiro/Portugal (2015; 2019-) e Universidade Complutense/Espanha. Integra o Projeto de Internacionalização CAPES PrInt e o grupo gestor na UFSM. Consultora da CAPES para área de Artes (2013-). Avaliadora Institucional para área de Artes no INEP/MEC (2007-2015). Integra o GT Arte Digital do Ministério da

Cultura/MINC (2009-2011) e Delegada nata do Colegiado Setorial de Arte Digital. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte/CBHA (2008-), da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP (2003-) e presidente ANPAP Biênio 2015-2016. Coordenadora da área de Artes do Museu Arte Ciência e Tecnologia - MACT/UFSM (2021-).



NELMA CRISTINA SILVA BARBOSA DE MATTOS

ABCA/BAHIA

Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (2002), cursou o Diplôme d'Études Approfondies en Sciences de l'Éducation na Université Lyon 2 (França, 2004), onde analisou a formação de artistas; o mestrado em Cultura e Sociedade (UFBA, 2009), com pesquisa sobre a Pedra de Xangô, monumento negro em Salvador(BA). É doutora em Estudos Étnicos e Africanos pelo CEA0/ UFBA (2016) com pesquisa sobre arte afro-brasileira e identidades na arte contemporânea. Coordenou o Grupo de Projetos Especiais (GPE) do Instituto Anísio Teixeira (IAT/SEC), entre 2008 e 2010, órgão responsável pela formação e aperfeiçoamento de professores da Bahia, da Secretaria Estadual de Educação. O GPE/IAT

foi responsável pelo Programa de Formação Continuada para a Educação das Relações Étnico- raciais (implementação das leis 10.639/03 e 11.645/08 - que obrigam o ensino da História da África, Cultura Afro-Brasileira e Indígena nas escolas), premiado pela SEPPIR em 2010. Pelo IAT/ SEC foram trazidos intelectuais como Angela Davis (pela primeira vez na Bahia), Gina Dent, Ramon Grosfoguel, Enrique Dussel e outros expoentes do pensamento decolonial. É docente do IF Baiano desde 2010. Coordenou o Núcleo de Inclusão e Diversidades do Campus Valença e a Assessoria de Comunicação do IF Baiano. Foi uma das fundadoras e já coordenou a rede de Núcleos de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI) do IF Baiano (2019-2021). É docente de Artes e atual coordenadora do Neabi do IF Baiano -Campus Valença, do Curso de Especialização Lato

Sensu em Relações Etnico-Raciais e Cultura Afro- brasileira na Educação (REAFRO) e do Curso de Aperfeiçoamento em Educação Escolar Quilombola “Entrequilombos”(2023). Líder do Grupo de Pesquisa Neabi do IF Baiano (CNPq), seus trabalhos, projetos e pesquisas repercutem na imprensa regional e nacional, e também na rede de Institutos Federais e de Pesquisadores Negros do Brasil (ABPN). São referências no campo da Arte visual Afro-brasileira, especialmente na História da Arte e no ensino. É uma das organizadoras da coletânea “Baixo Sul da Bahia: Território, Educação e Identidades”(APPRIS, 2021);é uma das criadoras do site emoriasdobaixosul.com.br (que contém biografias de artistas afro-brasileiros, entre outros aspectos étnicos da região); e de vários textos/artigos refletindo

as artes visuais e a cultura afro-brasileira, os seus conceitos, ensino e história, publicados em revistas como as Revistas Eixo (IFB), DAPesquisa (UDESC) e #EducaMAB do Museu Afro-Brasil (2022, SP), entre outras. É autora do livro “Arte Afro-brasileira: identidades e artes visuais contemporâneas” (PACO, 2020), que trata de aspectos conceituais e históricos desse campo. Tem ministrado cursos rápidos, palestras, conferências e oficinas sobre as artes visuais afro-brasileiras para públicos de artistas, pós-graduandos em Artes visuais (UFPEL, UFBA, UFES, UFTM ...), educadores (UNIVASF, UERJ, IFRS, IFS, IFBA, IFMT, UNEB, rede Maristas (BSB), Prefeituras de Cabo Frio (RJ) e de Diadema(SP), etc), pesquisadores (Grupo Marte (UNB), Grupo FIAR (UFF), GDECO-ETNOPO (UniMontes), ...) e instituições culturais (SESC Brasil, Instituto Vale...).



PAULO HENRIQUE DUARTE-FEITOZA

ABCA/GOIÁS

Vive e trabalha em Goiânia, Goiás, onde atua como professor, crítico e curador. Professor Adjunto da área de «História da Arte e da Imagem» da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG). Atualmente é líder do Laboratório de Curadoria (FAV/UFG/CNPq). Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e da Cultura da Universidade de Girona, Espanha (2017); Mestrado em Comunicação e Estudos Culturais (2012) e Graduação em História da Arte (2010), pela mesma universidade. Atuou como Professor na Universidade de Girona, Espanha (UdG), vinculado ao Departamento de História e História da Arte, e como Professor Colaborador no Mestrado Interuniversitário em Gestão Cultural da Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Foi diretor da Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Cooperação da Universidade de Girona (2018-2019). Tem experiência na área de Teoria, Crítica e História da Arte europeia e latino-americana, com ênfase nas épocas moderna e contemporânea.



RENATA DE OLIVEIRA GESOMINO

ABCA/RIO DE JANEIRO

Professora adjunta do IART-UERJ e do PPGARTES-UERJ na linha de Pesquisa “Arte, sujeito, cidade”. Atualmente é conselheira suplente representante do IART no Conselho superior de ensino, pesquisa e extensão (CSEPE). Tem experiência na área de Artes Visuais com ênfase em pintura moderna e contemporânea, estudos pós-coloniais e nas relações entre arte e política com enfoque marxista. Atua como historiadora da arte, crítica de arte e curadora independente. Coordena o projeto de pesquisa e extensão MACP (Mapeando arte e cultura visual periférica) vinculado ao programa de extensão Acritica. Coordena o projeto de ensino (Prodocência) “InSitu: cultura visual e ensino da arte na escola.”

VIVIANE BASCHIROTTO

Doutora e mestre em Teoria e História da Arte pela UDESC/CEART. Com pós-graduação em História da Arte e Licenciatura em Artes Visuais pela UNIVILLE. Foi membro da equipe editorial da Revista Palíndromo, vinculada ao PPGAV UDESC, bolsista PROMOP e FAPESC no doutorado e mestrado respectivamente. Ministra cursos livres de história da arte e produção de conteúdo no site e redes sociais do projeto Lendo a História da Arte. É crítica de arte associada e responsável pelas redes sociais da ABCA e pelo canal ABCA Informa desde novembro de 2020.



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std