

ícone

REVISTA BRASILEIRA
DE HISTÓRIA DA ARTE

O País do

o Futuro"? Pois é, virou passado. O Govern

... você está vendo, neste

EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Daniela Kern | UFRGS

EDITORES

Caroline Schmidt | UFRGS

Cristina Ackermann Barros | UFRGS

Isabel Schneider | UFRGS

Ítalo Alves | PUCRS, UFRGS

Manoela Wilhelms Wolff | PUCRS, UFRGS

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Ricardo dos Santos | UFRGS

Ana Albani de Carvalho | UFRGS

Bianca Knaak | UFRGS

Blanca Luz Brites | UFRGS

Bruna Fetter | UFRGS

Francisco Marshall | UFRGS

Icleia Borsa Cattani | UFRGS

Joana Bosak de Figueiredo | UFRGS

José Augusto Costa Avancini | UFRGS

Luís Edemar Costa | UFRGS

Mônica Zielinsky | UFRGS

Paula Ramos | UFRGS

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira | UFRGS

Paulo Gomes | UFRGS

Thiago Silva Amorim Jesus | UFPel

PROJETO GRÁFICO

Ellera Comunicação Gráfica

DESIGNERS

Lorenzo Ellera Bocchese

Fernando de Souza Rocha

DIAGRAMAÇÃO

Isabel Schneider

EDITORIAL

Esboçando novos mapas

Ícone: Revista Brasileira de História da Arte retoma, neste número, a sua publicação após quase dois anos de desativação. A partir de uma força conjunta de alunos, contamos novamente com a publicação coordenada pelos graduandos em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A revista, fundada em 2015 e com dois números publicados, recebeu nesta terceira edição um total de dezessete textos, entre artigos e traduções. Destes, sete artigos estão publicados nas páginas a seguir.

Retomar esta publicação no quadro atual não poderia ser caracterizado como nada menos que imprescindível. Olhamos para um cenário no qual a arte perde cada vez mais as suas mínimas condições de existência e é ameaçada para além das já ferozes artimanhas e vicissitudes do mercado e da academia, para voltar a ser temida e julgada pelo público de quem ela parte e a quem ela pretende alcançar. Dessa forma, democratizar o acesso e divulgar as produções de forma que a academia não fique restrita a círculos autofágicos e sim que possa ser recebida além deles, deveria ser uma missão comum ao graduando e ao pesquisador. Pretendemos, aqui, dar um passo rumo a ocupação deste espaço.

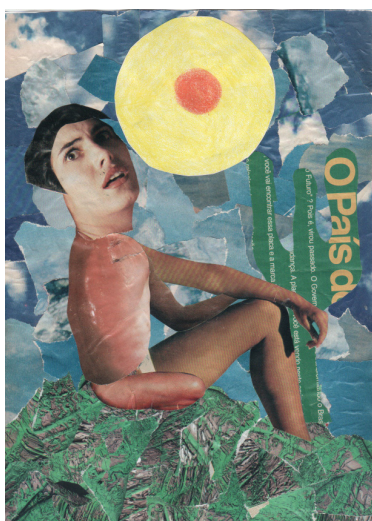
Além disso, contamos com a possibilidade de apresentar ao leitor um variado mapa de trabalhos, que nos permite começar mais um *retrazar* da história da arte. Para iniciar este traçado, temos o texto de Juliana Proenço, que nos leva de volta ao trabalho do mexicano Luis de Mena e ao contexto colonial do país latino-americano; a seguir, temos Aline Zimmer, colocando em relação a vida da historiadora da arte judaico-alemã Hanna Levy e sua contribuição com a reação da galeria brasileira Askanasy à Exposição de Arte Degenerada; enquanto isso, Laura Gruber e Camila Pastori nos introduzem a uma análise crítica dos têxteis da franco-ucraniana Sonia Delauney e de seu Simultaneísmo; Mariana Vasconcellos nos traz as ressonâncias do espírito do Romantismo Alemão nos movimentos de *land art* e expressionismo abstrato entre as décadas de 1940 e 1970; Charlene Cabral nos reconduz à América Latina e ao estudo político de sua arte postal nos anos 1960-80. Ana Cabral, em um texto substancial, disserta sobre a profissionalização da mulher no campo artístico além do Modernismo, e, para encerrar (por ora) o mapa que aqui compomos, Victor Soares discute o legado do crítico e curador de arte brasileiro Frederico Morais. Além dos textos aqui publicados, contamos com capa assinada por Clarice Sena, que relê a obra modernista *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral.

Agradecemos especialmente a todas e todos que enviaram seus trabalhos e também aos pareceristas que prontamente colaboraram nas avaliações, e esperamos que esta retomada da revista seja apenas um prenúncio de uma cada vez mais inclusiva e ampla reescrita da História da Arte.

Equipe Editorial, Ícone: Revista Brasileira de História da Arte

A CAPA

Como queimar os olhos com um sol-de-mentira



A releitura da obra *Abaporu* consistiu em um exercício durante a conclusão do meu ensino médio. Minha professora, na época, propôs que fizéssemos uma releitura do trabalho artístico mantendo alguma parte do original. Antes de planejar o que faria, lembrei de um vídeo que dizia que Tarsila do Amaral havia pintado o quadro depois de um sonho. Minha mãe costuma dizer “se um sonho foi ruim, então era pesadelo”. Não acho que o sonho de Tarsila tenha sido um pesadelo, no entanto, deve ter sido um sonho bem esquisito.

A primeira vez que vi o quadro foi por ocasião de realizar o mesmo exercício de releitura muitos anos antes, com papel e giz de cera, quando eu ainda estava na segunda série do ensino fundamental. Além de familiarização com a obra, acredito que a expectativa em propor essas releituras ao longo do tempo reside em obter novas visões, novas digestões da imagem, ou até mesmo as mesmas visões de sempre, como uma forma de fixação. De maneira informal, essa criatura enorme, tão sozinha no meio nada, e tudo porque parece que a gente tem medo de chegar perto. O encontro e reencontro com o quadro parece um extenso convite à aproximação do que, por muito tempo, pareceu estranho e permaneceu abandonado.

Sem que alguém me convidasse, a mesma coisa também aconteceu com a colagem. Um dia meu terapeuta me perguntou se eu fazia colagem porque não tinha como errar. Era verdade, comecei assim, mas descobri que era possível errar... e muito! No período dos primeiros anos escolares, na época da primeira releitura, a tarefa de pegar revistas, recortar e colar era frequente e natural, porém, foi substituída ao longo do tempo pelo que fosse mais rápido e prático aos alunos.

A colagem existia como um exercício do passado, abandonado, quase como uma marca inconsciente esperando para ser acessada. Por isso, a colagem como método e linguagem ainda parece algo fácil e “infantil”, por ter ficado restrita como memória daquele momento da vida.

Tenho a impressão que a estratégia mais eficiente dos colagistas é deslocar as coisas dos seus contextos, montar quebra-cabeças colocando as peças em novos lugares. Em nossa atividade, não só é possível errar, como também é possível brincar e se afogar nestes erros, engolir o quebra-cabeça e queimar o olho, porque muitas vezes fazer colagem pode ser entregar o pior de uma imagem. Às vezes o “erro” é imprescindível. Me dizem “isso que tu colocou aqui não tem nada a ver com o que realmente significa” sem saber que o ofício muitas vezes requer subverter o que se vê, ou fazê-lo algo que ainda não era. Assim, precisamos ser cada vez mais intensos, elaborados e afetivos.

Mesmo que de forma pouco desenvolvida, ao executar *Abaporu*, a ideia sobre significado e imagem já estava presente e serviu como ponto de partida para várias ações. Daquela estratégia comum, optei por, digamos assim, deslocar sem tirar do lugar. Se o quadro de Tarsila estava ou queria estar relacionado com antropofagia, então eu colocaria tudo de antropofagia, o mais medonho que tivesse. Se aquele rosto era distante, indefinido, próprio de um sonho, eu tornaria o sonho real, dando uma expressão de horror. Os corpos da antropofagia poderiam ser de qualquer coisa, dentro dos imaginários, criaturas. Eu queria tudo humano e assim o fiz.

SUMÁRIO

p.8

Colonialismos e discursos
raciais: as castas de Luis
de Mena e o Criollismo no
México do Século XVIII

JULIANA OLIVEIRA

p.26

Hanna Levy e a
exposição-reação da
Galeria Askanasy

ALINE ZIMMER

p.38

Sonia Delaunay:
mulher simultânea

CAMILA PASTORI
LAURA GRUBER

p.52

Permanências do
espírito romântico
na arte do século XX

MARIANA VASCONCELLOS

p.70

Ponderações sobre
uma arte postal de
cunho político na
América Latina

CHARLENE CABRAL

p.86

A profissionalização da
mulher no Campo artístico

ANA CABRAL

p.127

Frederico Moraes:
crítica de arte a serviço
da emancipação

VICTOR SOARES

ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

Colonialismos e discursos raciais: as castas de Luis de Mena e o Criollismo no México do Século XVIII

JULIANA PROENÇO DE OLIVEIRA

Graduada em Ciências Jurídicas e Sociais pela UFRGS, cursa, atualmente, o oitavo semestre do Bacharelado em História da Arte na mesma universidade.

RESUMO

A pintura Castas de Luis de Mena traz uma combinação incomum de elementos: a Virgem de Guadalupe, algumas das misturas de raças no México do século XVIII e frutas tropicais. Por que colocar em uma só tela três gêneros que funcionam bem sozinhos? A partir de uma análise interpretativa do quadro, e de textos sobre ele e sobre o contexto colonial mexicano, conclui-se que a mistura servia ao discurso criollista corrente em sua época, permitindo reflexões sobre a formação social da América Latina.

Palavras-chave: Pintura de castas. Luis de Mena. *Criollismo*. México. Pintura no século XV.

RÉSUMÉ

La peinture Castas de Luis de Mena montre une combinaison inhabituelle d'éléments tels que la Sainte-Vierge de Guadalupe, les mélanges raciaux au Mexique du dix-huitième siècle et des fruits tropicaux. Pourquoi mettre dans le même tableau trois genres qui pourtant fonctionnent bien seuls? Partant d'une analyse interprétative de la peinture, de textes sur celle-ci et à propos du contexte colonial mexicain, on peut conclure que ce mélange servait au discours créoliste courant à son époque et permet de réfléchir sur la formation sociale de l'Amérique Latine.

Mots-clés: Peinture de castes. Luis de Mena. *Créolisme*. Mexique. Peinture au dix-huitième siècle.



LUIS DE MENA

Castas, c. 1750

Óleo sobre tela, 119x103cm

Museo de América, Madrid/Espanha

1.

Nota-se que a santa, já à época da pintura, era padroeira da Cidade do México e, quiçá, pela data estimada por volta de 1750, de toda a Nova Espanha. Conforme Oleszkiewicz, “Em 1737 Guadalupe recebe o título oficial de ‘Padroeira principal da cidade do México’ e já em 1754 sua tutela se estende por toda a Nova Espanha”. Tradução livre do original: “En 1737 Guadalupe recibe el título oficial de ‘Patrona principal de la ciudad de Mexico’ y ya en 1754 su tutelaje se extiende sobre toda la Nueva Espana” (OLESZKIEWICZ, 1998, p. 243).

A mais conhecida obra de Luis de Mena (cuja reputação, aliás, quase se resume a ela), pintada no México colonial, por de volta 1750, parece comprovar aquilo que David Hume descreve, em *Do padrão do gosto*, como resultado da primeira impressão diante de uma obra de arte. Ou seja, “uma palpitação ou confusão de pensamento”, “apresentando-se [os diversos aspectos da pintura] à imaginação de maneira indistinta” (HUME, p. 341). Na medida em que a visão se acostuma à fartura de figuras e de elementos, é possível distinguir três faixas horizontais que organizam, hierarquicamente, a composição.

O topo é ocupado pela imagem divina da Virgem de Guadalupe¹ e por duas cenas relacionadas à Basílica construída em sua homenagem no Monte do Tepeyac, ao norte da Cidade do México. No centro, há personagens humanas organizadas em oito representações de castas – um gênero de pintura da época, a ser comentado em seguida. A parte inferior, dedicada à flora, exibe a simulação da forma de uma bacia com frutas tropicais. Cada subdivisão da pintura está identificada por inscrições, sendo que a faixa azul que encerra o quadro serve de legenda à natureza morta logo acima. Feita essa divisão, a confusão inicial dá lugar a uma curiosidade de segunda ordem: em princípio, não há relação necessária entre os elementos das subpartes elencadas. Se cada terço do quadro funciona sozinho, por que apresentá-los unidos (embora não completamente)?

Propõe-se essa pergunta como norte para o desenvolvimento de uma análise interpretativa da pintura. Cabe, todavia, ressaltar que o intuito não é encontrar uma resposta definitiva – isto talvez nem seja possível. As informações acerca do autor e de como a obra chegou ao Museo de América, em Madrid, são praticamente inexistentes (CLINE, 2015, p. 222). No mais, as pinturas de castas (representadas na faixa principal e que dão nome à obra) seguem pouco estudadas, tendo despertado a atenção de estudiosos só nas últimas décadas, após alguns séculos de completo esquecimento (CATELLI, 2012, p. 151).

Tais estudos, aliás, até onde se teve acesso, concentram-se nos Estados Unidos, com alguns ensaios em espanhol. Nenhum em português; não obstante a reflexão sobre a formação de estereótipos de raças durante o período colonial, etapa necessária das pesquisas sobre o citado gênero pictórico, seja tão relevante para o Brasil como para seus vizinhos da América Latina. Também no intuito de contribuir para esses debates, é que se optou pela tela de Mena neste estudo. De início, faz-se uma descrição mais longa, e permeada por interpretações, de seus vários componentes, acompanhada de possíveis interações entre eles, com base em artigo específico publicado pela professora de *Estudos Mexicanos* da Universidade da Califórnia, Sarah Cline.

O foco, ademais, será nas peculiaridades desveladas pela autora. A começar, na ordem natural de leitura, pelo extremo superior esquerdo da pintura: uma cena “aérea” da Basílica de Guadalupe, com um pequeno grupo de figuras humanas; lê-se, na inscrição abaixo dela: “Dansa de Matachines que asen a N. Sra. De Guadalu[p]e”. Segundo Cline, trata-se de um ritual indígena adaptado ao culto cristão de Nossa Senhora de Guadalupe, que ocorre até hoje em alguns locais, como o Novo México, nos Estados Unidos, embora pouco se saiba sobre a sua origem (CLINE, 2015, p. 237). Observe-se que a Basílica em homenagem à santa foi construída sobre um conhecido local de culto à deusa indígena Tonantzin²; onde – por coincidência – a divindade católica teria aparecido a Juan Diego, um índio recém-convertido (OLESZKIEWICZ, 1998, p. 243; KATZEW, 2009). Em tom menos exótico, a cena à direita da Virgem, intitulada “Paseo de Jamayca”, traz espanhóis (brancos) passeando, a pé ou de barco, por um canal próximo ao santuário, além de alguns comerciantes mestiços. Veja-se que a questão racial, dominante na porção média, anuncia-se também nessas cenas, aparentemente desconectadas daquela.

Quanto à Virgem de Guadalupe, ao centro, Cline aponta que foi “cuidadosamente trabalhada e está em conformidade com os padrões exatos para representações da sua imagem” (CLINE, 2015, p. 236).³ Lembre-se

2.

Desborda dos limites deste estudo aprofundar os significados da divindade citada. Reproduz-se, então, rápida descrição de Oleszkiewicz: “A deusa Tonantzin, cujo nome significa ‘nossa verdadeira mãe’, deusa da terra e da lua, aparece também sob o nome de Teteoinnam, ‘a mãe dos deuses’ e Toci, ‘nossa avó’”. Tradução livre do original: “La diosa Tonantzin, cuyo nombre significa ‘nuestra verdadera madre’, diosa de la tierra y de la luna, aparece también bajo el nombre de Teteoinnam, ‘la madre de los dioses’ y Toci, ‘nuestra abuela’” (OLESZKIEWICZ, 1998, p. 243).

3.

Tradução livre do original: “The image of Guadalupe is carefully crafted and conforms to the exacting standards for renditions of her image”.

que, no princípio, as pinturas da santa eram realizadas conforme uma lógica de ícone, ou seja, tratava-se de reproduções fiéis da impressão original e sagrada do pano exibido por Juan Diego ao bispo que se negava a acreditar no encontro divino que ele tivera. Por exemplo, uma tela pintada por Manuel de Arellano, em 1691, traz, no topo, a inscrição “Tocada al original”, dando a entender que o artista teve contato com a imagem resguardada na Basílica, de modo a assegurar seu valor e sua autenticidade (KATZEW, 2009).



MANUEL DE ARELLANO (1662-1722)

La Virgen de Guadalupe, 1691
Óleo sobre tela, 185.45X123.38cm
LACMA, Los Angeles/EUA

Além disso, como se vê do quadro de Arellano, não era uma imagem fácil a mimetizar. O halo ao redor da figura e, sobretudo, as vestes da Virgem são bastante detalhados. Cline cogita, inclusive, que, em razão da superioridade técnica na representação de Nossa Senhora de Guadalupe em contraste com o restante da pintura, não teria sido Luis de Mena a executá-la. Reforça essa hipótese o fato de que a santa foi o último elemento a ser inserido na composição – dado que as nuvens ao redor dela, claramente, sobrepõem-se a um fundo já preenchido (CLINE, 2015, p. 237). Não há, de fato, como afirmá-la ou negá-la, sendo que a vontade do pintor não é fundamental nesta investigação; assim, resta seguir encarando a pintura como um todo.

É importante ressaltar, em atenção à narrativa racial que se vem pontuando, que a santa, ela própria mestiça, serviu

à consagração de um “pacto” entre espanhóis e índios que vai muito além do campo religioso. Katzew, nesse passo, afirma que a crença na Virgem de Guadalupe só se sedimentou graças ao *criollismo*. O termo possui mais de uma acepção, referindo-se, por exemplo, a uma tendência literária; aqui ele será usado em sentido amplo, para indicar o movimento de cunho político e social, “nacionalista”, de reação dos *criollos* (espanhóis nascidos na colônia) a medidas de segregação e inferiorização por parte dos europeus – conhecidos como *peninsulares*. A opção por manter a grafia em espanhol (também de palavras próximas – *criollos*, *criollistas*) deve-se à ausência de fontes em português sobre o assunto, não havendo uma tradução clara ou sedimentada. Transcreve-se o trecho com a afirmação referida:

Embora o culto da Virgem de Guadalupe tenha começado na segunda metade do século XVI, sua tradição só foi fixada na metade do século XVII quando um forte sentimento de criollismo cristalizou na Nova Espanha. (Criollismo é a grande identificação com a colônia que surgiu entre os descendentes de espanhóis na América Espanhola) (KATZEW, 2009).⁴

As pinturas de castas desempenharam, em campo diverso (artístico e não religioso), um papel muito semelhante na sociedade mexicana colonial. Bailey, em curto resumo, aponta que esse gênero pictórico era, normalmente, “produzido em séries de dezesseis cenas individuais, cada qual retratando um homem e uma mulher de raças diferentes com um ou mais de seus filhos, e elas eram acompanhadas por uma legenda identificando o resultado da mistura racial” (BAILEY, 2005, p. 68).⁵ Trata-se de um padrão: determinada combinação de raças dá origem a uma categoria, e estas são apresentadas conforme uma ordem hierárquica, onde brancos (espanhóis) ocupam “postos” mais altos, índios, intermediários, e negros, mais baixos. As castas não configuram meras fantasias pictóricas; correspondiam a classificações jurídicas com repercussão na sociedade colonial. A depender do título racial, um indivíduo poderia ou não

4.

Tradução livre do original: “Although the cult of the Virgin of Guadalupe goes back to the second half of the sixteenth century, her tradition was only fixed in the mid-seventeenth century when a strong sense of criollismo crystallized in New Spain. (Criollismo is the strong identification with the local that surfaced among the descendants of Spaniards in Spanish America)”.

5.

Tradução livre do original: “Casta paintings were more usually produced in sets of sixteen individual scenes, each depicting a man and a woman of different races with one or more of their offspring, and they were accompanied by a label identifying the resulting racial mix”.

ocupar cargos de prestígio no governo ou no clero. Enfim, eram marcas de *status* (CLINE, 2015, p. 222).

Bailey também identifica esse tipo de obra com o fascínio da elite na colônia por questões raciais, localizando-o na confluência entre preocupações sociais e uma certa vocação para a ciência vigente no século XVIII: “Enquanto *status* desempenhava um papel fundamental nessa nova fascinação – a classe dominante branca sentia-se ameaçada pela flexibilização das barreiras raciais – ela também refletia um interesse geral do século XVIII por taxonomia científica” (BAILEY, 2005, p. 66).⁶ Mesmo que a aproximação entre pinturas de castas e investigações científicas seja comum, não custa indicar que aquelas consistem em representações altamente idealizadas e não “realistas” ou descritivas (CLINE, 2015, p. 223).

6.

Tradução livre do original: “While status played a major role in this new fascination – the white ruling class felt threatened by the blurring of racial boundaries – it also reflected a general eighteenth-century interest in scientific taxonomy”. Observa-se que o quadro aqui analisado é a única pintura de castas reproduzida em todo o livro de Bailey sobre arte colonial na América Latina, tratando-se de um exemplo peculiar, ele, ainda, assim, não aprofunda qualquer questão específica.

7.

Na realidade, boa parte das castas não aduz tradução em português. Cabe apenas indicar, pois, que *español(a)* corresponde a espanhol(a) e *mestizo* a mestiço. Ao final, tem-se a indicação de quem não há representação de “misturas” envolvendo índios e negros ou asiáticos e qualquer outra categoria racial.

A própria escolha por pintar núcleos familiares, com crianças, e não indivíduos sozinhos, incorporando o resultado dos “encontros” raciais, já permite concluir que esses quadros dão vazão a um discurso bem mais complexo do que o da ciência. O discurso cientificista serviria antes como fonte de legitimação para (apaziguar) o conflito social citado por Bailey, com aplicações bastante duvidosas. Afinal, do ponto de vista científico, é evidente que o cruzamento de raças não deriva um só e sempre o mesmo fenótipo; sendo que as legendas incorporam “espécies” como albinos e *torna-atrás* – filho negro de pais brancos – cuja frequência biológica no México colonial certamente não corresponde às centenas de vezes que aparece nas telas. Sem contar a baixa cientificidade de termos como *torna-atrás* (CUMMINS, 2006).

No quadro de Mena, há apenas oito das dezesseis combinações possíveis de castas. Ele representou todas as variáveis do cânone envolvendo espanhóis (brancos), que correspondem às seis primeiras divisões, além de um casal de mestiça (filha de espanhol e índio) e índio, resultando a raça chamada *lobo*, e de *lobo* e índia, que “retorna” à raça índia. Observe-se que nunca a união entre espanhóis é retratada nesse gênero pictórico, afinal, eles não integram castas – isto é, são de raça “pura”, as

castas refletem miscigenações e estão, inevitavelmente, abaixo deles. Conforme a citada lógica hierárquica de representação, conclui-se que a pintura em questão traz apenas as castas mais “privilegiadas”: espanhóis e índios. Não existe resposta definitiva sobre o que motivou essa seleção, algumas possibilidades serão apreciadas mais adiante. Segue reprodução de quadro elaborado por Cline, com identificação, em ordem, das castas retratadas por Mena – e tradução em nota de rodapé.⁷

CHART 1. RACIAL CATEGORIES IN MENA’S “CASTAS” PAINTING.	
EUROPEAN + INDIAN	
Panel 1. <i>Española + Indio = Mestizo</i>	Spanish woman, Indian man, Mestizo son
Panel 2. <i>Mestizo + Española = Castizo</i>	Mestizo man, Spanish woman, Castizo son
Panel 3. <i>Castiza + Español = Española</i>	Castiza woman, Spanish man, Spanish daughter
EUROPEAN + AFRICAN	
Panel 4. <i>Español + Negra = Mulato</i>	Spanish man, Black woman, Mulatto son
Panel 5. <i>Mulato + Española = Morisca</i>	Mulatto man, Spanish woman, Morisca daughter
Panel 6. <i>Morisca + Español = Albino Torna-atrás</i>	Morisca woman, Spanish man, “Albino throwback” son
INDIAN + INDIAN-MIX	
Panel 7. <i>Mestiza + Indio = Lobo</i>	Mestiza woman, Indian man, “Wolf”
Panel 8. <i>Lobo + India = Indio</i>	“Wolf”, Indian woman, Indian son
INDIAN + AFRICAN - NONE	
ASIAN + ANY OTHER RACIAL CATEGORY - NONE	

Quadro indicando a ordem das raças representadas na pintura (CLINE, 2015, p. 223).



LUIS DE MENA

Castas, c. 1750

Óleo sobre tela, 119x103cm

Museo de América, Madrid/Espanha

8.

Tradução livre do original: “Es evidente también que en esta escena familiar del imaginario creado por las agencias criollas el discurso cristiano de la jerarquía de género es utilizado en la construcción de jerarquías raciales”.

9.

Ou seja, a representação que choca (ou deveria chocar) o espectador de hoje, pelo subtexto machista e racista, era esperada para o espectador *criollo* do século XVIII, para quem ela foi criada. Anacronismo de que se fala aqui é aquele teorizado por Didi-Huberman: “Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]”. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja – o passado nunca deixa de se reconfigurar, dado que essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória, ou mesmo da “obsessão” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 32). Tradução livre de: “Ante una imagen – tan antigua como sea –, el presente no cesa jamás de reconfigurarse [...]. Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión”.

Quanto à representação, o primeiro (união entre espanhola e índio, com filho mestiço) e o último (união entre espanhol e negra, com filho mulato) quadros da primeira linha, quarto da ordem total, merecem comentário, que será feito nessa ordem. Cline destaca que a visão de um casal formado por uma espanhola elegantemente vestida e um índio “selvagem”, armado inclusive, e não dócil, certamente chocaria a sociedade colonial. O *standard* não declarado era de que o homem incorporasse a metade “superior” racialmente dos casais das castas; de maneira que “o discurso cristão da hierarquia de gênero é utilizado na construção das hierarquias raciais” (CATELLI, 2012, p. 167).⁸ Existem, é certo, outros exemplos de inversão, até no próprio quadro, mas nenhum tão contundente quanto este. Cline, ainda, cogita que o índio e a espanhola poderiam ser alegorias, respectivamente, da América e da Europa; o que, todavia, não resolve a contradição, mesmo alegórica, entre forças de dominação. Outra hipótese dela é a de que as mulheres ganham destaque na tela em razão da Virgem de Guadalupe, mas tampouco isto resolve o dilema. Também voltar-se-á a ele.

Já o quarto quadro, representando a união de espanhol e negra, não configura exceção ao cânone do gênero, mas produz um profundo choque anacrônico.⁹ Veja-se que, diferente de todas as demais, a família, nesse caso, não traduz harmonia. O homem é representado desempenhando tarefas femininas (um insulto, é claro), com as mangas arregaçadas e um avental de cozinha; enquanto a mulher, negra, que deveria servi-lo – segundo a expectativa da estrutura então vigente (e talvez além) – contempla-o, sentada, com roupas luxuosas. A violência subentendida nessa cena transforma-se em violência real em outras pinturas de castas, onde a mulher negra agride fisicamente o espanhol, pai de seu filho mulato (CLINE, 2015, p. 230). Para que não se tenha dúvida de que a criança é indesejada, coloca-se ela longe dos genitores.

O intuito é escancarar o malefício da miscigenação com a raça negra, que vai estourar, alguns quadros de-

pois (o segundo da segunda fileira), no *torna-atrás*, um filho negro de pais brancos. É como se a raça negra fosse uma praga que pode re-emergir a qualquer momento, trazendo humilhação à linhagem familiar.¹⁰ Tanto que, depois de duas gerações relacionando-se com espanhóis, o mestiço (filho de índio e espanhol) volta a ser espanhol, isto é, de raça pura; o mulato jamais reconquistou essa “honra” (CLINE, 2015, p. 230–233). Da mesma forma, repisa-se que os negros, trazidos como escravos, ocupavam os postos mais baixos na hierarquia (social e pictórica) das castas, a ponto de suas combinações nem ganharem espaço na tela de Mena.

A despeito de, como exposto, a Virgem de Guadalupe e as pinturas de castas servirem ao reforço de um discurso racial similar; o quadro sob análise é o *único* – entre os centenas que se conhece – a unir esses dois elementos. Cline é enfática nesse sentido (CLINE, 2015, p. 220), indicando que, para executar temas religiosos, o artista dependia da aprovação em um teste específico, o que não era necessário em relação a representações seculares, como as pinturas de casta (CLINE, 2015, p. 223). A autora sugere que a mistura inusitada de gêneros tenha até atrapalhado a recepção da tela de Mena:

No entanto, os elementos religiosos únicos da pintura nunca foram emulados por qualquer outro artista. A proeminente inclusão, por parte de Mena, do contundente simbolismo religioso de Guadalupe em um gênero, de resto, secular como as castas pode ter colidido com noções de espectadores e de potenciais patronos no sentido de que imagens religiosas e seculares deveriam ser mantidas inteiramente separadas (CLINE, 2015, p. 241).¹¹

Por outro lado, a representação, a uma só vez, de castas e de frutas tropicais – outra inovação de Mena, segundo Cline – foi bem assimilada por seus sucessores (CLINE, 2015, p. 239). Antes de cuidar dos desenvolvimentos, cabe detalhar que se tem, na tela, a representação de

10.

Vale repisar o que foi dito antes: a probabilidade biológica disto acontecer é baixíssima.

11.

Tradução livre do original: “However, the painting’s unique religious elements were never emulated by any other artist. Mena’s prominent inclusion of the overtly religious symbolism of Guadalupe in the otherwise secular casta genre might have clashed with viewers’ and potential patrons’ notions that religious and secular images should be kept entirely separate”.

dezessete frutas, a maioria delas inexistente na Europa. A nomenclatura na faixa inferior, ademais, não segue o padrão (internacional) de *Carolus Linnaeus*, privilegiando os nomes indígenas originários do México.¹² A autora pondera que, com isto, reforçava-se o exotismo da representação; mas também reconhece que o sistema de *Linnaeus* foi um ponto de ruptura entre intelectuais *criollos* e a coroa espanhola, aqueles resistindo à determinação desta de que apenas tal taxonomia fosse utilizada para documentação botânica na colônia (CLINE, 2015, p. 240).



MIGUEL CABRERA (1695–1768)

De negro e índia, china cambuja, 1763

Óleo sobre tela, 134x103 cm

Museo de América, Madrid/Espanha

Existem diversos exemplos (entre eles os trazidos abaixo) nos quais a flora exótica, com ou sem legenda, faz parte da cena onde as famílias das castas interagem; o que torna a composição muito mais orgânica em comparação com a cisão em andares da tela analisada. De fato, não espanta que pintores mais habilidosos como Miguel Cabrera e Juan Patricio Morlete Ruiz tenham alcançado, cerca de uma década depois de Luis de Mena, uma solução mais adequada para a representação. O pioneirismo e as claras limitações técnicas deste último podem explicar sua abordagem menos acabada; mas cabe cogitar que isto se deve, também, a ele estar criando em meio à formulação de um discurso, já sedimentado à época dos demais. E é esse dis-

curso, o *criollismo*, que costura as três partes da figura – aqui se dá o retorno ao problema.



Juan Patricio MORLETE RUIZ (1713–1772)

De español y torna-atrás, tente en el aire, c. 1760

Óleo sobre tela, 100.33×120.65 cm

LACMA, Los Angeles/EUA

Antes de mergulhar nessa hipótese, todavia, apresenta-se, ainda que rapidamente, as sugestões de Cline para a interação dos elementos da pintura; afinal, o seu estudo é o mais aprofundado que se tem sobre a tela de Mena e serviu de base até aqui. Em resumo, a autora sugere que: ou o quadro consistiria em uma espécie de cartão-postal que exalta os aspectos exóticos da Nova Espanha, destinando-se à exportação (o que era comum para as pinturas de castas à época, segundo estudos), um lugar similar ao que ocupa até hoje no Museo de América, em Madrid; ou a Virgem de Guadalupe seria a chave para leitura do quadro, devendo-se encará-lo como uma homenagem – ela chega a falar em *ex-voto* –, que a coloca como guardiã da fartura humana e natural do México colonial (CLINE, 2015, p. 242–244). Embora instigantes, acredita-se que essas explicações são incapazes de abarcar a

12.

Cline as enumera da seguinte forma: “1) *plátano gineo* (Guinea banana); 2) *sapote blanco* (white zapote); 3) *aguacate* (avocado); 4) *guallaba* (guava); 5) *piña* (pineapple); 6) *camote morado* (brown camote); 7) *camote blanco* (white camote); 8) *chirimolla* (cherimoya); 9) *tuna* (prickly pear); 10) *plátano largo* (long plantain); 11) *sapote prieto* (black zapote); 12) *tuna blanca* (white prickly pear); 13) *mamei* (mamey); 14) *cacaguate* (peanuts); 15) *calabasa* (calabash); 16) *challote* (chayote); 17) *sapote borracho* (“drunken zapote”/sapodilla plum)” (CLINE, 2015, p. 240). Mais uma vez, afóra alguns casos, abacate (3), abacaxi (5) e amendoim (14), a maioria das frutas elencadas não guarda tradução direta para o português, então se deixa de fazê-lo.

13.

“Durante o período colonial esses dois grupos [*peninsulares e criollos*] iriam competir por proeminência e o movimento de independência do início do século XIX foi uma grande vitória para os *criollos* (assim como foi a independência dos Estados Unidos algumas décadas antes)” (BAILEY, 2005, p. 66). Tradução livre do original: “Throughout the colonial period these two groups would vie for prominence and the independence movement of the early nineteenth century was largely a victory for the *criollos* (as was the independence of the United States a few decades earlier)”.

14.

Tradução livre do original: “Las Reformas Borbónicas fueron un proyecto de reorganización del gobierno español iniciado por Felipe V y Fernando VI, que continuó con Carlos III (1759-1788) y se extendió hasta el reinado de Carlos IV (1788-1808). [...] Una de sus principales características fue el intento de excluir todo sujeto nacido en la colonia (discriminando a la vez por *criollo*, *mestizo*, *indio*, *negro* y *mulato*), de cargos eclesiásticos, de administración civil, y hasta de ciertos oficios de prestigio, limitando así las posibilidades de ascenso social y político por vías oficiales de todo aquel que no fuera español nacido en la península. Si bien los *mestizos*, los *indios*, *negros* y *mulatos* habían sido consistentemente excluidos de esos espacios, los miembros de la élite *criolla*, que en general habían gozado de los privilegios de pertenecer a los estratos más elevados de la sociedad colonial, se hallaron profundamente afectados por las nuevas leyes”.

complexidade social e política em que a obra se inseria, com suas tantas peculiaridades.

Laura Catelli, em artigo publicado no ano de 2012, indica a necessidade de se estudar as pinturas de castas como instrumento do colonialismo interno instituído pelo *criollismo* (CATELLI, 2012, p. 147-148), sobretudo a partir dos anos 1760, por força da intensificação das Reformas Bourbonicas, que eclodiu na Independência Mexicana, em 1821.¹³ Daí a ubiquação da tela de Mena num período de transição, de construção de uma linguagem visual conveniente às necessidades da elite *criolla*; que já sofria, por volta de 1750, as pressões da vontade de retomada (ou ampliação) do poder da coroa espanhola sobre as colônias. A respeito das ditas reformas, a autora esclarece o seguinte:

As Reformas Bourbonicas foram um projeto de reorganização do governo espanhol iniciado por Felipe V e Fernando VI, que continuou com Carlos III (1759-1788) e se estendeu até o reinado de Carlos IV (1788-1808). [...] Uma de suas principais características foi a intenção de excluir todo sujeito nascido na colônia (discriminando ao mesmo tempo *criollo*, *mestiço*, *índio*, *negro* e *mulato*), de cargos eclesiásticos, de administração civil, e até de certos ofícios de prestígio, limitando assim as possibilidades de ascensão social e política por vias oficiais de todos aqueles que não fossem espanhóis nascidos na península. Embora os *mestiços*, os *índios*, *negros* e *mulatos* tivessem sido consistentemente excluídos desses espaços, os membros da elite *criolla* que, de regra, haviam gozado os privilégios de pertencer aos estratos mais elevados da sociedade colonial, viram-se profundamente afetados pelas novas leis (CATELLI, 2012, p. 154).¹⁴

Catelli não chega a apreciar, no seu escrito, a pintura de Mena, ilustrando-o com telas posteriores a 1760. Cline,

de outro lado, na profunda análise interna que faz dessa tela, deixa de se deter ao contexto histórico. Veja-se que pontos relevantes constam, diluídos, na tese da segunda. Ela reconhece que o culto da Virgem de Guadalupe “foi depois apropriado por patriotas *criollos*” (CLINE, 2015, p. 236); que “as elites *criollas* eram extremamente conscientes e sensíveis sobre as raças” (CLINE, 2015, p. 226); que o uso da nomenclatura indígena para os frutos tropicais pode ter sido influência de intelectuais *criollos* (CLINE, 2015, p. 240) e até que a maioria das pinturas de castas “era produzida para uma clientela *criolla* no México” (CLINE, 2015, p. 244).¹⁵ Apesar de tudo isto, por algum motivo, a autora não confronta, claramente, a pintura com as tensões sociais que se desenrolavam à época, tentando decifrá-la só a nível formal, no que não atinge respostas satisfatórias.

A ausência de distinção entre *peninsulares* e *criollos* nas pinturas de castas – só existe a nomenclatura “espanhol”, que abarca ambos, como raça pura e superior – parece pacificar a questão para Cline (2015, p. 229). Contudo, uma vez que se admite a pintura de Luis de Mena (e as demais pinturas de castas, principalmente após a segunda metade do século XVIII) como parte do discurso das elites *criollas*, ressentidas da inferiorização que sofriam por parte dos europeus; resta flagrante que o uso indistinto do termo “espanhol” servia, justamente, a abrandar essa barreira, deletéria para os *criollos*, sendo este mesmo um termo pejorativo.¹⁶ Além disso, era útil para eles verem-se representados como parte de uma elite branca homogênea, em harmonia com as demais raças (daí as cenas familiares), e sem perder a supremacia em face delas. As pinturas de castas são a ilustração do ideal de sociedade *criollo*, um claro exercício de poder simbólico, no sentido de Pierre Bourdieu.¹⁷

Eles precisavam, afinal, reconhecer e se aproximar das demais raças existentes na colônia, a fim de dar credibilidade e sustento ao seu projeto de nação autônoma. Por óbvio, a preferência nesse contato foi dada aos índios, e não aos negros, tidos como (mais) inferiores. O elemento indígena, por sua “autenticidade”,

15.

Tradução livre dos respectivos originais: “Her cult was later appropriated by Creole patriots” (p. 236); “Creole elites were acutely conscious of and touchy about race” (p. 226) e “most casta paintings [...] were produced for a Creole clientele in Mexico” (p. 244).

16.

Lembre-se que *criollo* é inspirado (sem grande modificação) no termo *crioulo*, que os escravos negros usavam para identificar aqueles entre eles que nasceram nas colônias e eram, pois, inferiores (CATELLI, 2012, p. 152).

17.

“É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os ‘sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’” (BOURDIEU, 2011, p. 11).

por seu valor originário, fornecia, ainda, o arcabouço cultural necessário à construção de um imaginário local/nacional; era a face (semi-)exposta da ferida colonialista, de modo a justificar a recusa dos europeus, em prol de um colonialismo interno – no qual os *criollos* reinavam não por dominação, mas mediante uma fraternidade ambígua. O espírito parece ser aquele que Antonio Cândido atribui à elite brasileira retratada n'O *cortiço* – repisa-se que o caso do Brasil não é assim tão diverso dos seus vizinhos de colonização espanhola:

Se estiver na camada de cima, asseguro deste modo a minha posição e desmascaro os que estão por baixo: portugueses pobres, gente de cor, brancos do meu tipo que podem cobiçar o meu lugar. Se estiver em camada inferior, devo gritar ainda mais alto, para me fazer como os de cima e evitar qualquer confusão com os que estão mais abaixo. Por isso eu empurro o meu vizinho de baixo e sou empurrado pelo de cima [...] (CÂNDIDO, 1991, p. 117).

A compreensão do imaginário *criollo*, principalmente na faceta em que tenta se ligar a um passado indígena autêntico, permite amarrar diversas pontas soltas na análise das Castas de Mena com base em Cline. Segue-se a mesma ordem de leitura apresentada no início. Quanto ao primeiro nível, cabe perceber que as cenas à esquerda – ritual indígena – e à direita – brancos abastados passeando nas imediações da Basílica – só vêm a reforçar a união de raças entorno da figura da Virgem de Guadalupe (um símbolo *criollo*). Na camada média, dedicada às castas, a exclusão dos negros justifica-se pela ausência de real interesse na adesão deles ao *criollismo*; sendo que convém, na interpretação do primeiro quadro, enxergar a espanhola bem vestida e o índio viril como alegorias, respectivamente, da Europa e da América. Não por acaso, o índio, em vez de dócil e subjugado, resguarda certa força e dignidade – o suficiente para seguir sem o domínio da dama espanhola e sem abandonar sua cultura originária. Com os frutos

locais nomeados segundo a tradição indígena, fecha-se o discurso homogêneo, corrente nas três partes, de exaltação da pátria (colonial), de seu povo, sua crença e sua flora. Tudo isto a partir de convicções *criollas*.

Tal discurso aprimorou-se nas décadas seguintes, com aproveitamento de parte dos caminhos indicados por Luis de Mena. Em suma, as pinturas de castas, a partir da década de 1760, passaram a incorporar mais características sociais – vestes, objetos e outros indicativos de profissão e classe social –, além dos frutos típicos do México, fundindo-se cada vez mais com as pretensões *criollas*. Não por acaso, a vida útil do gênero durou do início do século XVIII até o início do século XIX (CLINE, 2015, p. 221) – proclamada a independência, mudaram os instrumentos de dominação cultural da elite. Claro que a identificação aqui defendida não está acima de qualquer dúvida, nem resolve definitivamente os muitos mistérios envolvendo as pinturas de castas, em geral, e a famosa tela estudada, em particular.

Cummins (2006), ao resenhar livros de Ilona Katzew e Magali M. Carrera¹⁸ sobre as pinturas de castas, indica que há pontos cegos importantes a serem esclarecidos ainda quanto ao gênero. Por exemplo, não existem maiores informações sobre onde e como tais quadros eram exibidos; e, sem dúvida, a sua eficácia enquanto disseminadores de um discurso racial e cultural depende em boa parte disso. Sabe-se que a maioria das séries se dispersou e hoje está na Espanha, mas não há maiores dados sobre como isto ocorreu. No mais, como já se comentou, as informações sobre o próprio Luis de Mena são bastante escassas.

A propósito, Cummins aponta que a maior parte dos pintores mexicanos, à época, eram mestiços. É de se esperar, então, que sua posição frente a tais representações raciais fosse, no mínimo, ambígua (e não tão panfletária como se sugeriu até aqui). Claro que a vontade de participar da elite pode ter forçado a adesão de muitos artistas; Catelli, inclusive, aponta a existência de um estatuto de cerca de 1783 vedando a

18.

Trata-se de *Casta Paintings: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (2004), de Katzew, e *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings* (2003), de Carrera. Não foi possível ter acesso aos livros; mas a resenha de Cummins, identificado como professor de História Pré-Colombiana na Fundação Dumbarton Oaks, levanta pontos relevantes e merece citação.

participação de alunos de *color quebrado* (ou seja, com mistura de raça negra) na academia artística presidida pelo já citado Miguel Cabrera (CATELLI, 2012, p. 156–157). De todo modo, mais estranho seria que não houvesse contradições e ambiguidades na tentativa de enquadramento de uma situação social tão complexa quanto o sistema de castas, do que o contrário.

Seja como for, é certo que as pinturas de castas integram (como fonte ou reflexo) um relevante processo de criação de estereótipos raciais ocorrido na América colonial, e que pesa sobretudo sobre os negros e seus descendentes (CATELLI, 2012, p. 168–170). E não há como encerrar senão acentuando a importância de iniciativas que promovam a revisão desses discursos e de lugares comuns capazes de acobertar a persistência de desigualdades há tantos séculos. Nas palavras de Andreas Huyssen: “o passado rememorado com vigor pode se transformar em memória mítica. Não está imune à fossilização, e pode tornar-se uma pedra no caminho das necessidades do presente, ao invés de uma abertura no *continuum* da história” (HUYSEN, 2000, p. 69). Isto vale, igualmente, para o Brasil.

REFERÊNCIAS

BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. Londres: Phaidon Press Limited, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 15a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CÂNDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *Novos Estudos*, n. 30, São Paulo, Cebrap, julho de 1991, p. 111–129. Disponível em – <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/De%20cortico%20a%20cortico%20-%20Antonio%20Candido.pdf/view>. Acesso em 04 de agosto de 2018.

CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo

virreinal tardío. In: *Cuadernos del CILHA*, vol. 13, nº .2, Mendoza, dic. 2012, p. 146–174. Disponível em – http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152012000200009. Acesso em 04 de agosto de 2018.

CLINE, Sarah. Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting. In: *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*, Vol. 31, Issue 2, Summer 2015, p. 218–247. Disponível em – <http://www.history.ucsb.edu/wp-content/uploads/Guadalupe-and-the-Castas.pdf>. Acesso em 04 de agosto de 2018.

CUMMINS, Thomas B. F. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (Book review). *The Art Bulletin* (March 2006). Disponível em – http://www.tufts.ac.jp/ts/society/masaaki/kyositu/kogi/shiryo/Cummins_CastaPainting_2.pdf. Acesso em 04 de agosto de 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

HUME, David. Do padrão do gosto. In: *Vida e Obra, Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, p. 333–350.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KATZEW, Ilona. Notas de curadoria sobre a pintura *La Virgen de Guadalupe*, de Manuel de Arellano, 2009. Disponível em – <https://collections.lacma.org/node/220044?parent=589011>. Acesso em 04 de agosto de 2018.

OLESZKIEWICZ, Malgorzata. Los cultos marianos nacionales en América Latina: Guadalupe/Tonantzin y Aparecida/Iemanjá. In: *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, núms. 182–183, enero–junio 1998, p. 241–252. Disponível em – <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6161/6337>. Acesso em 04 de agosto de 2018.

Hanna Levy e a exposição-reação da Galeria Askanasy¹

ALINE ALESSANDRA ZIMMER DA PAZ PEREIRA

Graduanda do Bacharelado em História da Arte na
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as relações entre a historiadora da arte Hanna Levy e a Galeria Askanasy. Hanna Levy, nascida na Alemanha e de origem judia, veio para o Brasil no final da década de 1930, onde atuou no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Também contribuiu com o catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich* da Galeria Askanasy, realizada em 1945 no Rio de Janeiro como uma reação à *Exposição de Arte Degenerada* que ocorreu em Munique em 1937.

Palavras-chave: Hanna Levy; Galeria Askanasy; arte moderna; arte degenerada.

ABSTRACT

This research investigates relations between historian of art Hanna Levy and Askanasy Gallery. Hanna Levy, born on Germany from a Jewish family, came to Brazil in the end of 1930s, where worked at National Historical and Artistic Heritage Service – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). She contributed to the catalogue of *Exhibition of Condemned Art by III Reich* of Askanasy Gallery, realized in 1945 on Rio de Janeiro like a reaction to *Degenerate Art Exhibition* that occurred in Munich in 1937.

Keywords: Hanna Levy; Askanasy Gallery; modern art; degenerate art.

HANNA LEVY

A historiadora da arte Hanna Levy (1912–1984) era judia e marxista. A Alemanha de Hitler certamente não era um lugar seguro para pessoas com características como essas. Para contextualizar brevemente a ascensão nazista, podemos dizer que a derrota na Primeira Guerra Mundial (1914–1918), as penalidades impostas pelo Tratado de Versalhes e posteriormente a crise de 1929 contribuíram para a criação de um colapso social na República de Weimar (1919–1933), um ambiente de desemprego e o sentimento de humilhação. Ideias de extrema-direita apontavam como inimigos da pátria judeus e comunistas; a ascensão de figuras carismáticas e raivosas como Adolf Hitler prometia o restabelecimento da Alemanha como potência. Diversas pesquisas acadêmicas, documentários e outras publicações contextualizam esse período de forma muito mais abrangente. Nos limites deste artigo, é preciso dizer que a propagação dos ideais nazistas fez com que muitos intelectuais alemães na década de 1930 precisassem deixar o país natal para prosseguir o curso da vida. O mesmo se deu com Hanna Levy.

Nascida em 28 de Setembro de 1912 na cidade de Osnabrück, Hanna Levy foi educada numa família de situação financeira bastante confortável, proporcionada pela fábrica de roupas do pai Leo Levy. Logo na infância demonstra interesse por arte, incentivada pela mãe Zilla Levy. É assim que ela prossegue estudos em Filosofia,

1.

Este artigo é resultado da pesquisa de iniciação científica (PIBIC-CNPq) *Hanna Levy e a Galeria Askanasy*, desenvolvida entre 2015 e 2016 como parte do projeto *Hanna Levy Deinhard: Sua Teoria, Seus Predecessores*, coordenado pela Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern.



FIGURA 1

Capa do catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, realizada pela Galeria Askanasy no Rio de Janeiro em 1945

Germanística e História da Arte na Universidade de Munique (NAKAMUTA, 2010, p. 22 e 23).

O crescimento da adesão às ideias do Partido Nazista gera um ambiente inseguro e força o deslocamento de quem na época conseguia fazê-lo. No ano de 1933, em que Adolf Hitler ocupa o cargo de chanceler da República de Weimar, Hanna Levy segue para Paris, onde conclui o doutorado na Sorbonne, com a tese *Henri Wölfflin: sa théorie, ses prédécesseurs* (1936), orientada por Henri Focillon (1881–1943). A tese, ainda não traduzida para o português, foi fruto de muitas trocas com o historiador da arte e marxista Max Raphael (1889–1952), de quem Hanna Levy foi aluna. Nesta tese, ela critica a teoria formalista de Heinrich Wölfflin (1864–1945) e propõe a sociologia da arte como saída metodológica.

Com o auxílio de Max Horkheimer (1895–1973) e Friedrich Pollock (1894–1970), Hanna Levy desembarca no Brasil em 1937 com o companheiro, o violoncelista Fritz Deinhard. É pertinente atentar para o fato de que neste período havia no Brasil, no contexto do Estado Novo, a circular secreta 1127, que restringia a entrada de imigrantes de origem judia. No entanto, o planejamento da viagem dribla essa restrição.

Aqui, Hanna Levy sustentou-se como professora de tango durante um tempo e logo depois passa a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão criado por Getúlio Vargas e vinculado ao Ministério da Educação. No SPHAN, Hanna Levy foi responsável também pela elaboração de um curso sobre História da Arte voltado aos funcionários do instituto, com duração de três anos. Durante as aulas, Hanna Levy abordava os quatro períodos da divisão clássica – arte pré-histórica, arte antiga, arte da Idade Média e arte da Idade Moderna – contextualizando-os social, política e geograficamente. Além de seu conhecimento como historiadora, utilizou o livro *História da Crítica de Arte* (1945), do historiador da arte italiano Lionello Venturi (1885–1961). Após o período em que ministrou o curso, ela compõe o grupo de pesquisa do SPHAN, estudando

sobre a produção artística no período colonial brasileiro e publicando diversos textos sobre seus resultados na Revista do Patrimônio. Entre eles, publicados na década de 1940, podemos citar *Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte* (1940), *A propósito de três teorias sobre o Barroco* (1941) e *Modelos europeus na pintura colonial* (1944). Nesses artigos, Hanna Levy aborda questões teóricas da arte e, no último, através da comparação entre as obras, ela mostra os resultados da pesquisa ao apontar influências de gravuras europeias nas pinturas coloniais.

Fora da instituição, Hanna Levy escreveu textos sobre Cândido Portinari (1903–1962), Bruno Giorgi (1905–1993) e Roberto Burle Marx (1909–1994), todos artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) (KERN, 2016, p. 818). Ainda não há confirmação de que ela tenha se envolvido de forma mais estreita com o PCB, sendo esta uma questão que merece maior aprofundamento. Hanna Levy também contribuiu com o catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich* (1945) da Galeria Askanasy.

Em 1948 ela segue para os Estados Unidos, onde leciona na Escola Nova de Estudos Sociais de Nova Iorque (New Yorker New School for Social Research). Tempos depois o casal muda-se para Israel, país em que Fritz acaba falecendo. No fim dos anos 1950, Hanna Levy retorna aos Estados Unidos, trabalhando no Bard College e no Queen's College. A partir de 1978 vive em Basel, na Suíça, até o ano de sua morte em 1984.

A GALERIA ASKANASY

O polonês Miécio Askanasy, pseudônimo de Mieczyslaw Weiss (1911–1981), vivia na Áustria e atuava como militante antifascista. Fugindo da Gestapo, ele vem para o Brasil em 1939 seguido de seu companheiro Bruno Kreitner (1904–1972) (KERN, 2016, p. 814). No Brasil, o casal publica o livro *Depois de Hitler o Quê?* (1942), e ministra uma série de palestras na Associação Brasileira de Imprensa, como as palestras *Educação o Problema Básico*, *O Aristocratismo e o Socialismo*, Os

2.

Jornais e revistas que publicaram sobre a Galeria Askanasy (listados do maior para o menor número de ocorrências): *Diário de Notícias*, *A Noite*, *Diário Carioca*, *A Manhã*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *Revista da Semana*, *Diário da Noite*, *Letras e Artes*, *Carioca*, *O Cruzeiro*, *Autores e Livros*, *O Dia*, *Dom Casmurro* e *O Imparcial*.

problemas espirituais – arte, religião, filosofia. Mais tarde, em 1944, montam uma livraria que dá origem à Galeria Askanasy, um espaço permanente de exposições de arte moderna. A importância desta galeria se dá na medida em que foi um dos primeiros espaços de arte moderna antes da criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), que aconteceu apenas quatro anos depois.

As informações sobre a Galeria Askanasy foram obtidas na consulta ao acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Em 16 jornais² publicados durante a década de 1940 no Rio de Janeiro foram encontradas 633 ocorrências do termo Askanasy (e mais 7 ocorrências que datam do início da década de 1950).

Alguns dos principais acontecimentos da Galeria, localizada na rua Senador Dantas, nº 55, no ano de sua inauguração, em 1944, estão as exposições de Bella Paes Leme (1910), Roger van Rogger (1914–1983), exposição de gravuras antigas, Karola Szilard (1901–1992), Martha Loutsch (1911), Madame Koré (?) e Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992). No ano seguinte, além da exposição de Guilherme Botero (?) e de uma exposição coletiva, acontece a *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, bem como exposições de Juliette Genoud (?), uma exposição de artistas cearenses, exposições com obras de Orlando Coelho (?), Ozere (1896–1976), HOB (H. O. Boehm) (?), exposição com reproduções de Vicent Van Gogh (1853–1890), Henri Matisse (1869–1954), Pablo Picasso (1881–1973) e exposição de Nina Hard (?). Em 1947, já instalada no endereço Presidente Wilson, nº 194, a Galeria Askanasy passa a vender pacotes de mantimentos com destino à Europa. Em 1948 a Galeria muda-se mais uma vez de endereço, para a Rua da Quitanda, nº 65, e neste ano realiza exposições de HOB e uma exposição intitulada *Brasil Histórico*. Em 1949, são expostas obras de Kandinsky (1866–1944) e Paul Klee (1879–1940), além de gravuras de Rembrandt (1606–1669) e Albrecht Dürer (1471–1528). Na década de 1950 há algumas exposições e o envolvimento de Miécio Askanasy em projetos de teatro folclórico.

A EXPOSIÇÃO DE ARTE CONDENADA PELO III REICH

Patrocinada pela Casa do Estudante do Brasil, é realizada em 1945 na Galeria Askanasy, a *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, cujo catálogo contou com a contribuição de Hanna Levy. Na apresentação do catálogo, Miécio Askanasy cita a *Exposição de Arte Degenerada*, inaugurada pelos nazistas em 1937 na cidade de Munique, que visava desacreditar a produção artística das últimas cinco décadas, significando, de acordo com as palavras de Miécio Askanasy, uma verdadeira “esterilização” dos artistas.

A exposição na Galeria Askanasy, dessa mesma arte condenada pelos nazistas, tem um intuito celebrativo. Apresentando ao público brasileiro uma parte do patrimônio cultural da Europa, a exposição constituiu “um vivo protesto contra cada amordaçamento tirânico e reacionário da liberdade espiritual”³. A *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich* da Galeria Askanasy é, assim, uma exposição-reação àquela exposição de “arte degenerada” promovida pelos nazistas.

O catálogo conta com um texto de autoria de Hanna Levy, intitulado *Aspectos da Arte Contemporâneos Alemã*, no qual ela apresenta os 39 artistas que fazem parte da exposição, salientando que não fazem parte de um grupo homogêneo, mas sim de diversos movimentos. Hanna Levy destaca ainda que a individualidade de cada artista foge às classificações gerais.

Nos parágrafos seguintes ela menciona os principais movimentos: o impressionismo alemão, representado na exposição por Max Liebermann (1847–1935), Lovis Corinth (1858–1925) e Max Slevogt (1868–1932); o grupo *A Ponte*, que reuniu artistas como Erich Heckel (1883–1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) e também Emil Nolde (1867–1956) e Max Pechstein (1881–1955); o grupo *Cavaleiro Azul*, composto por

3.

EXPOSIÇÃO DE ARTE CONDENADA PELO III REICH. Catálogo. Rio de Janeiro: Galeria Askanasy, 1945

4.

A tabela lista as obras mantendo o título que consta no catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich* (1945). Quando pertinente, apresenta entre parênteses o nome da/do proprietária/o da obra no ano da exposição, bem como sua localização atual, com o nome da instituição e cidade.

Franz Marc (1880–1916), August Macke (1887–1914), Wassily Kandinsky (1866–1944) e Paul Klee (1879–1940). Sobre os expressionistas, Hanna Levy comenta seu caráter trágico, acentuado após a guerra. Ao final, Hanna Levy afirma que todos, mesmo diferentes em seus temperamentos, meios, pensamentos e objetivos, possuem algo em comum, que é o fato de estarem convencidos de que “a força criadora do espírito constitui um bem precioso e inalterável da humanidade” (LEVY, 1945, s.p.). Termina o texto dizendo que para pessoas dessa convicção não havia lugar na Alemanha de Hitler.

Após o texto de Hanna Levy, uma breve biografia apresenta cada artista. As biografias não são assinadas, mas muito provavelmente foram escritas por Hanna Levy, pelo estilo e pelos argumentos usados (KERN, 2016, p. 820). Nelas, se destaca muitas vezes a perseguição sofrida por cada artista durante a ditadura nazista. Por fim, o catálogo apresenta reproduções de 19 obras da exposição.

Um dos objetivos da pesquisa foi a busca por reproduções das obras que foram expostas, bem como informações sobre suas localizações atuais. Das mais de 119 expostas, foi possível encontrar reproduções de 35 obras, conforme lista abaixo⁴.

Ainda sem localização (7)	GOESCH, Paul. <i>Buddha</i> ; HIRSCH, Karl Jakob. <i>As Dez Sinfonias de Gustav Mahler</i> ; LEHMBRUCK, Wilhelm. <i>Nus</i> ; MACKE, August. <i>Cavalheiro no Mato</i> (o catálogo informa que a obra era propriedade do Sr. H. J. Koellreutter); MARC, Franz. <i>A Torre dos Cavalos Azuis</i> (desaparecida desde a Segunda Guerra Mundial); SLEVOGT, Max. <i>Mefisto</i> (o catálogo informa que a obra era propriedade do Sr. Bruno Griesmann); SLEVOGT, Max. <i>Mãe do artista</i> (o catálogo informa que a obra era propriedade do Sr. Bruno Griesmann).
Brasil (2)	MEIDNER, Ludwig. <i>Homem sentado</i> (Coleção Mário de Andrade, IEB/USP); SEGALL, Lasar. <i>Mãe Cabocla</i> (Coleção particular, SP).

Alemanha (9)	CORINTH, Lovis. <i>Sedução</i> (o catálogo informa que a obra era propriedade do Sr. Ludvig Sussel; hoje está localizada no Staatliche Museen, Kassel); JAECKEL, Willy. <i>Retrato da esposa do artista</i> (Kunstmuseum, Hamburgo); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos I</i> (Museum of Design, Berlim); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos II</i> (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos III</i> (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos VI</i> (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos VII</i> (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos X</i> (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos XI</i> (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique).
Estados Unidos (17)	BECKMANN, Max. <i>Ano Bom dos Feridos de Guerra</i> (o catálogo informa que a obra era propriedade da Sra. Loeb; hoje está localizada na Young Legion of Honor Fine Arts Museums, São Francisco); CORINTH, Lovis. <i>Paisagem</i> (The Berend Lehmann Museum for Jewish history and culture, Halberstadt); FEININGER, Lyonel. <i>Visão de uma cidade</i>. (LACMA, Los Angeles); GROSSMANN, Rudolf. <i>O jardineiro</i> (MoMA, Nova Iorque); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos IV</i> (Norton Simon Museum, Pasadena); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos IX</i> (Brooklyn Museum, Nova Iorque); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos V</i> (MET e/ou MoMa); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos VIII</i> (Dallas Museum of Art, Dallas); KANDINSKY, Wassily. <i>Mundos Pequenos XII</i> (Collection SFMOMA, São Francisco); KLEE, Paul. <i>A Hera</i> (Museum of Fine Arts, Boston); KOLLWITZ, Käthe. <i>Cena Final da Revolução dos Tecedores</i> (Dallas Museum of Art, Dallas); KOLLWITZ, Käthe. <i>Jovem Casal</i> (Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque); LEHMBRUCK, Wilhelm. <i>O Sonho da Mulher</i> (National Gallery of Art, Washington D.C.); LIEBERMANN, Max. <i>O Leitor</i> (MoMA, Nova Iorque); LIEBERMANN, Max. <i>Retrato do Poeta Arno Holz</i> (Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge); MEIDNER, Ludwig. <i>Retrato</i> (Milwaukee Art Museum, Milwaukee); NOLDE, Emil. <i>Os Reis Magos</i> (Cincinnati Art Museum, Cincinnati).

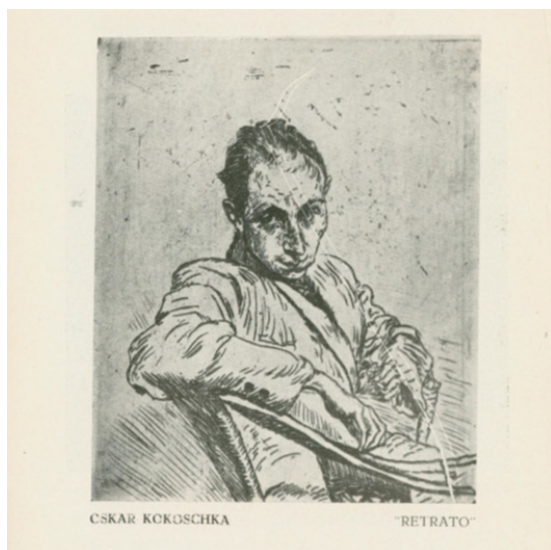


FIGURA 2

Reprodução de página do catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, em que a obra *Homem Sentado*, de Ludwig Meidner (1884–1966), é erroneamente atribuída a Oskar Kokoschka. Atualmente a gravura faz parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP



FIGURA 3

MEIDNER, Ludwig (1884–1966)
Homem sentado, s.d.
 Gravura em metal sobre papel,
 22,6X19,7 cm | Coleção Mário de
 ANDRADE | Coleção de Artes Visuais
 do Instituto de Estudos Brasileiros USP,
 São Paulo, Brasil

Durante a pesquisa, a falta de referências de algum artista, como o russo Wladislaw Eidukiewicz (1894–?), dificultou a busca por reproduções das obras. Também foram encontrados erros de atribuição, como no caso da obra *Retrato/Homem Sentado*, de Ludwig Meidner (1884–1966), atribuída erroneamente a Oskar Kokoschka (1886–1896). No catálogo, algumas obras não estão traduzidas literalmente do título original, por exemplo, *Visão de uma cidade*, de Lyonel Feininger (1871–1956), cujo título original é *Rue St. Jacques Paris*, o que dificultou um pouco a busca. Algumas obras possuem títulos muito vagos, como “composição”, “nu”, “autorretrato”, “paisagem”, o que, sem o auxílio da reprodução do catálogo, dificulta a decisão de qual obra foi de fato exposta, bem como quando o artista trabalhou com o mesmo tema mais de uma vez ou atribuiu títulos semelhantes às obras como, por exemplo, os inúmeros retratos de mães produzidos por Käthe Kollwitz (1867–1945).

Cabe ainda destacar que a exposição foi inaugurada com a conferência do escritor e jornalista Ernst Feder (1881–1964) intitulada *Por que os nazistas desprezam a arte autêntica?*, no dia 10 de abril. Com visitação até o dia 15 de maio de 1945, a exposição encerrou com uma palestra do pintor Tomás Santa Rosa (1909–1956), também militante do Partido Comunista Brasileiro.

APONTAMENTOS SOBRE ALGUNS ARTISTAS

Muitas das obras que fizeram parte da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, na Galeria Askanasy, pertenciam a estrangeiros que trouxeram obras consigo e de forma escondida na vinda para o Brasil (KERN, 2016, p. 816). Destacamos três nomes que participaram da exposição. O primeiro deles é Ludwig Meidner (1884–1966). Segundo a pequena

biografia que consta no catálogo da exposição, Meidner iniciou no impressionismo, para em seguida tornar-se um dos representantes característicos do retrato expressionista. Durante a pesquisa, verificou-se que a obra *Retrato/Homem Sentado*, reproduzida no catálogo e atribuída ao artista Oskar Kokoschka é de Ludwig Meidner. Hoje esta gravura em metal, de dimensões 22,6 × 19,7 cm, se encontra na Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP).

Outro artista é Wilhelm Wöller (1907–1954). Aquarelista, teve uma exposição fechada pela Gestapo vinte minutos após a inauguração, em 1935. Fugindo do terror nazista, vem para o Brasil em 1939, refugiando-se no Rio de Janeiro.

No dia 29 de abril de 1945, o jornal *Diário de Notícias* publica uma nota sobre o ataque a uma obra de Wilhelm Wöller por jovens simpatizantes do integralismo na *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*. A nota classifica o atentado como uma repetição do que ocorreu em outras exposições de arte moderna nos estados de São Paulo e de Minas Gerais. A tela *Namoro Sentimental* foi danificada com uma lâmina. O fato foi comunicado a polícia por Bruno Kreitner, visto que Miécio Askanasy estava viajando para Teresópolis. De acordo com a reportagem, “as autoridades alegaram que só poderiam tomar providências depois do comparecimento do organizador da galeria na delegacia, recusando-se também a mandar um investigador à exposição constatar o prejuízo” (*Diário de Notícias*, 29/04/1945).

Hanna Levy, em *Aspectos da Arte Contemporânea Alemã*, define Käthe Kollwitz (1867–1945) como “uma artista humaníssima”, que “nunca deixou de lutar, com sua arte, pelos fracos, pelos oprimidos e por todos aqueles que sofrem” (LEVY, 1945, s.p.). De fato, as posições políticas da artista causaram incômodo ao poder imperial da época. Em 1889, ao ser premiada na *Grande Exposição Berlinense de Arte* pela série *A Revolta dos Tecelões* (1897–1898), o

Kaiser Guilherme II, representando à época a reação alemã, recusou-se a conferir-lhe a medalha. Também durante a Alemanha nazista, Käthe Kollwitz foi proibida de trabalhar e foi vítima de uma sindicância rigorosa da Gestapo a cada quinze dias.

No catálogo consta que Käthe Kollwitz faleceu cerca de seis meses antes da abertura da exposição na Galeria Askanasy, o que difere das informações obtidas em outros meios, em que o falecimento da artista data de 22 de abril de 1945. Em todo caso, Kollwitz teve 13 gravuras exibidas na exposição, representando mulheres, trabalhadores e a si mesma em autorretratos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hanna Levy, Miécio Askanasy e Bruno Kreitner encontraram no Brasil não somente um local de refúgio durante a Segunda Guerra Mundial, mas também um espaço de desenvolvimento e contribuição intelectual. Aqui, mesmo com as restrições e intimidações (seja, no caso de Hanna Levy, para entrar no país durante o Estado Novo devido à circular secreta 1127, seja durante a exposição com o ataque integralista a uma obra), contribuíram para o fomento das discussões sobre arte moderna no país.

As obras que fizeram parte da exposição, levantadas até o momento, carecem de uma análise qualitativa mais apurada. Também as relações entre Hanna Levy e um possível vínculo com o Partido Comunista Brasileiro, um dos incentivadores da arte moderna no Brasil, é algo que merece maior atenção.

REFERÊNCIAS

EXPOSIÇÃO DE ARTE CONDENADA PELO III REICH. Catálogo. Rio de Janeiro: Galeria Askanasy, 1945.

HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acesso entre os meses de agosto e dezembro de 2015.

KERN, Daniela. *Hanna Levy Deinhard depois de Heinrich Wölfflin: do formalismo à sociologia da arte*. Anais do 7º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – Teoria da história e história da historiografia: diálogos Brasil-Alemanha. Ouro Preto: EdUFOP, 2013.

KERN, Daniela. *Hanna Levy e a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich (1945)*. In: XXV Encontro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2016, Porto Alegre. Anais do XXV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [recurso eletrônico]; Compartilhamentos na arte: redes e conexões. Porto Alegre: ANPAP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. v. 1. p. 813-826.

LEVY, Hanna. *Alguns Aspectos da Arte Contemporânea Alemã*. Catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich. Rio de Janeiro: Galeria Askanasy, 1945.

LEVY, Hanna. *A propósito de três teorias sobre o barroco*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 259-284, 1941.

LEVY, Hanna. *Modelos europeus na pintura colonial*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n. 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 7-66, 1944.

MEIDNER, Ludwig (1884–1966). *Homem sentado*, s.d. Gravura em metal sobre papel. 22,6 cm x 19,7 cm. Coleção Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumentoCAV.asp?Documento_Codigo=2793&Acervo_Nome=&Acervo_Codigo=>. Acesso em: 11 NOV. 2015

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). *Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010. (Série Pesquisa e Documentação do IPHAN, 5).

Sonia Delaunay: mulher simultânea

CAMILA STELLA MAGGIONI PASTORI

Acadêmica da graduação em História da Arte no Instituto de Artes e bacharel em Direito, ambos pela UFRGS.

LAURA AMARAL SAMBAQUI GRUBER

Acadêmica da graduação em História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS e bolsista de Iniciação Científica no projeto “Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade”, coordenado pelo Prof. Eduardo Veras.

RESUMO

O artigo faz uma breve análise da produção em têxtil da artista Sonia Delaunay, que por fugir aos parâmetros modernistas, frequentemente foi deixada de lado pela História da Arte. Sonia, ao lado do marido, Robert Delaunay, explorava a justaposição de blocos de cor, que o casal denominava Simultaneísmo. Neste trabalho, focamos no transbordamento do Simultaneísmo para o trabalho de Sonia com roupas e estampas, bem como as questões sociais que envolveram e determinaram sua produção.

Palavras-chave: Sonia Delaunay. Mulheres Artistas. Arte e Moda.

ABSTRACT

The article briefly analyzes Sonia Delaunay’s textile production, that, for not fitting into modernist parameters, was often overlooked by the History of Art. Sonia, along with her husband, Robert Delaunay, explored the juxtaposition of blocks of color, named Simultaneism by the couple. In this work, we focused on the overflowing of Simultaneism to Sonia’s work with clothing and textiles, as well as the social issues that involved and determined her production.

Keywords: Sonia Delaunay. Women Artists. Art and Fashion.



**Sonia Delaunay e duas amigas no ateliê
de Robert Delaunay, 1924**

Autor desconhecido.

Fotografia: impressão em prata sobre
papel brilhante, 17,7 x 23,4 cm.

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF.

Quando da separação das artes e ofícios no século XVIII, a costura foi definida como um ofício (SVENDSEN, 2010 p. 102). Muito se fala sobre o trabalho da alta-costura em reabilitar a moda como arte, da autonomia criativa de Charles Frederick Worth, considerado o primeiro estilista, e da etiqueta como assinatura. Mas, ao analisarmos o trabalho com roupas de Sonia Delaunay, percebemos que, para a artista, a questão talvez não fosse nem moda, nem arte. A necessidade de olhar para o trabalho em têxtil e artes decorativas de Sonia se dá em função de um duplo negligenciamento perpetrado

1.

Livre tradução de “Sonia was castigated for working on fashion design because it was seen as impeding the development of her ideas in the purer art of easel painting. Another criticism was that her designs were so abstract and geometrical that they were easy to copy and quickly became anonymous. Sympathetic art historians imply that her art suffered from her having to support her family, whereas her husband could pursue his art with fewer worries about money. And it is ironic that even her success has been interpreted as a surrender to commerce.”

2.

“O grupo dos fauves não é homogêneo e não tem um programa definido, a não ser o que se opor ao decorativismo hedonista do Art Nouveau e à inconsistência formal, à evasão espiritualista do Simbolismo. Em torno de Henri Matisse (1869-1954) encontram-se A. Marquet (1875-1947), K. van Dongen (1877-1968), R. Dufy (1877-1953), A. Derain (1880-1954), O. Friesz (1879-1949), G. Braque (1882-1963), M. Vlaminck (1876-1958). Não fazendo parte do grupo, mas apoiando suas pesquisas está o escultor A. Maillol (1861-1944): entende melhor que os outros que a pesquisa de cores de Matisse é também uma pesquisa plástica, sobre as possibilidades construtivas ou portadoras da cor.” (ARGAN, 1992, p. 229)

pela historiografia da arte, que não dimensiona de maneira adequada o trabalho de Sonia — e a coloca, com frequência, na sombra de seu marido, Robert Delaunay — por ela ser uma mulher e por ela ter trabalhado com suportes menos puros e mais comerciais, como a roupa:

Sonia foi castigada por trabalhar no design da moda porque isso foi visto como empecilho para o desenvolvimento de suas ideias na arte mais pura da pintura de cavalete. Outra crítica era que seus desenhos eram tão abstratos e geométricos que eram fáceis de copiar e rapidamente se tornaram anônimos. Historiadores de arte simpatizantes indicam que sua arte sofria por ter que sustentar sua família, enquanto seu marido podia perseguir sua arte com menos preocupações econômicas. É irônico que até mesmo seu sucesso tenha sido interpretado como uma rendição ao comércio. (RENDELL, 1983, 37)¹

Este artigo tem como objetivo dar visibilidade a essas facetas apagadas pelas vertentes mais tradicionais da historiografia da arte. Além disso, através de uma análise também atenta às questões sociais que envolvem e determinam a produção têxtil da artista, refletir sobre os espaços autônomos que Sonia conseguiu encontrar e nos quais estabeleceu-se.

AS BASES

A artista, natural da Ucrânia e nascida Sara Stern, viveu em São Petersburgo e estudou artes na Alemanha antes de chegar a Paris, na primeira década do século XX. Suas pinturas do período alemão, figurativas e de inspiração fauve², já traziam as cores fortes que se tornariam características de sua obra. A obra tida como marco inicial de seu trabalho de tendência à abstração — e de seu trabalho em têxtil —, no entanto, é uma colcha de patchwork costurada para o enxoval de seu filho Charles, em 1911. A colcha traz a memória do artesanato

russo, o cubismo e antecipa o trabalho com blocos de cor e contrastes que, posteriormente, os Delaunays batizarão de *simultâneo*.

Sonia começou costurando para si, para seu marido e para os amigos — um círculo social bastante amplo e diverso, representativo da modernidade fervilhante da Paris anterior à Primeira Guerra, que frequentava a casa dos Delaunays aos domingos. As informações acerca da rotina do casal constam na biografia de Robert Delaunay:

Aos domingos os Delaunay abriam seu lar para artistas, poetas, músicos e escritores, dentre os quais Henri Rousseau, Metzinger, Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Albert Gleizes, Henri Le Faconnier e Blaise Cendrars. Nas quintas-feiras, o grupo dançava no Bal Bullier em Montparnasse, chegando tarde para fazer uma entrada usando as estranhas roupas simultâneas criadas por Sonia. Os Delaunays eram sempre o centro das atenções com Sonia usando elaborados vestidos coloridos e Robert vestindo trajes correspondentes de cores escarlate, verde e outras cores berrantes. O grupo também usava meias coloridas para que pudessem dançar o tango sem sapatos. Suas roupas foram descritas como “Futuristas” por Giacomo Balla e atraíram a atenção da mídia internacional. Os projetos de Sonia foram descritos por Apollinaire como transformadores da imaginação em elegância. (ROBERT DELAUNAY, 2009)³

A artista realizava diversas outras atividades, das mais artesanais e de uso cotidiano, como encadernação ou a construção de uma caixa de brinquedos em madeira para seu filho, até a decoração interna da sua casa e a pintura de quadros como *Le Bal Bullier*⁴, de 1913. Sonia também trabalhou com poesia, e aqui destacamos sua colaboração com o poeta Blaise Cendrars no poema *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*

3.

Tradução livre de “On Sundays the Delaunay’s opened up their home to artists, poets, musicians, and writers that included Henri Rousseau, Metzinger, Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Albert Gleizes, Henri Le Faconnier, and Blaise Cendrars. On Thursdays the group would dance at the Bal Bullier in Montparnasse, turning up late to make an entrance wearing the outlandish simultaneous designs created by Sonia. The Delaunays were always center stage with Sonia in elaborate multi colored dresses and Robert in matching suits of scarlet, green, and other garish colors. The group would also wear multi colored socks so they could dance the tango with no shoes. Their outfits were described as ‘Futuristic’ by Giacomo Balla and attracted international media attention; Sonia’s designs were described by Apollinaire as turning ‘fantasy into elegance.’” Informações retiradas da Biografia de Robert Delaunay disponível em <http://www.theartstory.org/artist-delaunay-robert.htm>

4.

O quadro é descrito pelo historiador da arte Michael Prodger como “um *patchwork* de cores que se balança sobre a abstração pura em uma perna só”. (PRODGER, 2015)

5.

Guillaume Apollinaire (1880-1918), de origem polonesa, mas nascido na Itália e francês por adoção, foi talvez o mais representativo poeta das vanguardas históricas europeias, notabilizou-se tanto pelo experimentalismo (por exemplo, nos “caligramas”), quanto pelo lirismo e pelos versos que escreveu em sua experiência como soldado na Primeira Guerra Mundial.” (MOURA, 2012, p. 34)

6.

“O orfismo pode ser sucintamente descrito como uma tendência para a pintura abstrata ou - como era chamada na época - ‘pura’, que se manifestou em Paris entre 1911 e o começo de 1914. Como movimento foi criação do poeta Guillaume Apollinaire, que assim o batizou da exposição Section d’Or, em outubro de 1912. Era uma tentativa de classificação de várias tendências existentes no cubismo (definido em termos muito vagos), e Apollinaire usou a expressão ‘cubismo órfico’ para definir um grupo de pintores que estavam se afastando do tema reconhecível.” (SPATE, 1994. 63).

7.

As mudanças experimentadas nesse período são bastante significativas para a arte, conforme descreve Maliévitch “Evidentemente, é possível tratar dos temas do passado e mostrá-los ao mundo moderno, mas a vida de hoje não desviará seu curso por causa disso e os automóveis não se converterão em carriolas, os aparelhos telefônicos não desaparecerão e os submarinos não se transformarão em navios gregos. A nova vida traz a nova arte.” (MALIÉVITCH, 2007, 34).

— que hoje poderia ser classificado como um livro de artista — e seus vestidos-poema.

O ORFISMO

Sonia parecia querer expandir sua arte à vida cotidiana e aos objetos do dia-a-dia. Considerar que, por isso, seu trabalho era *decorativo*, no entanto, é incorrer em um profundo engano. O Orfismo, onde podemos encaixar Sonia e seu marido Robert Delaunay — que adotou o título criado por Guillaume Apollinaire⁵⁶ para si, reivindicando a posição de verdadeiro orfista — é um movimento de definição bastante vaga e reuniu diversos artistas com as mais diversas poéticas, que, futuramente, se envolveriam em vanguardas históricas, como o Dadá e o Surrealismo. O principal, e talvez único, ponto em comum entre os orfistas era uma tendência à pintura *pura*, ou seja, que dispensava o objeto reconhecível e os recursos estruturais naturalistas, confiando na forma e na cor para comunicar significado e emoção. A arte orfista, logo, não era necessariamente abstrata, mas acreditava que a arte naturalista era inadequada para abarcar a vastidão, a complexidade e os novos estados de consciência do mundo moderno⁷.

Questões de percepção, experiência e consciência — sobretudo, a consciência da visão — eram importantes para o orfismo e é nesta linha de pensamento que surge o conceito de *simultâneo* (em francês, *simultaine*), cunhado pelos Delaunay — e provavelmente devedor daquele primeiro cobertor de 1911. O movimento causado pelo contraste das cores fortes justapostas significava a energia da vida e representava a *simultaneidade* da nossa percepção e do nosso pensamento, que não enxergavam as cores uma a uma e sim todas de uma vez. A percepção espacial provocada pelo conceito de simultaneidade dos Delaunay propõe também uma quebra na percepção temporal linear e valoriza a experiência com a obra de arte em detrimento a uma ideia ou tema, denotando uma mudança no entendimento da arte. Levar este conceito para o mundo fora da tela, em movimento, parece bastante natural, especialmente se considerarmos

que Sonia não enxergava distinção entre belas artes e artes aplicadas — pois percebia que ambas ofereciam problemas artísticos — e outras experimentações com o *mundo real* — a exemplo da colagem cubista⁸ — estavam sendo feitas entre os artistas.

A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL E A REVOLUÇÃO RUSSA

Quando a Primeira Guerra Mundial foi deflagrada, em 1914, Sonia e o marido estavam fora de Paris com o filho, Charles. O casal atravessara a fronteira espanhola com a intenção de passar férias em um povoado chamado Fuenterrabía e, tendo em vista que a capital francesa se tornou o centro do conflito, decidiu permanecer na Espanha. Entre 1914 e 1918 não fixaram moradia por períodos longos, tendo passado curtos lapsos em Vila do Conde, Vigo, Valença do Minho, Barcelona e Sitges, bem como alguns lugares de Portugal.

As condições financeiras foram determinantes para que eles decidissem permanecer em Madri a partir de 1918. A historiadora da arte Susana Cendán detalha a complexa situação em que o casal se encontrava:

O estouro da Revolução Russa em outubro de 1917 não faz mais do que acelerar uma decisão que a artista ponderava fazia algum tempo. Apesar de a lenda atribuir à satisfação que ela sentiu com a elaboração de uma colcha de *patchwork* colorida que ela mesma produziu em razão do nascimento de seu filho Charles, no ano de 1911, o mais sensato é arriscar que o salto definitivo para o mundo das artes decorativas e da moda ocorreu como consequência da perda das rendas precedentes dos seus bens na Rússia. Comprometidos, no início, com o ideal revolucionário que propunha Lenin, o casal assiste perplexo à nacionalização das propriedades de Sonia em São Petersburgo; desaparecendo, assim, sua

8.

As colagens, suas possibilidades, contribuições e questões para a produção artística cubista são analisadas por muitos pensadores, inclusive pelo historiador da arte Serge Fauchereau no capítulo “Das Colagens” em seu livro *O Cubismo: uma revolução estética – nascimento e expansão*. (FAUCHEREAU, 2015, 121-137).

9.

Tradução livre de “El estallido de la Revolución Rusa en octubre de 1917 no hace más que precipitar una decisión que la artista había estado barajando desde hacía tiempo. Aunque la leyenda atribuye a la satisfacción que le produjo la elaboración de una colcha en patchwork de colores que ella misma realizó con motivo del alumbramiento de su hijo Charles, en el año 1911, lo más sensato es aventurar que el salto definitivo al mundo de las artes decorativas y la moda se produjo como consecuencia de la pérdida de las rentas procedentes de sus bienes en Rusia. Comprometidos en sus inicios con el ideario revolucionario que propugnaba Lenin, la pareja asiste perpleja a la nacionalización de las propiedades de Sonia en San Petersburgo, esfumándose así su principal fuente de ingresos. A todo esto hay que añadir que en España no existía un coleccionismo formado y preparado para asumir una obra tan innovadora como la de los Delaunay.”

principal fonte de receita. A tudo isso soma-se que na Espanha não existia um coleccionismo formado e preparado para adquirir uma obra tão inovadora como a dos Delaunay. (CENDÁN, 2010-2011, 404-405)⁹

Nesse cenário de dificuldades Sonia também se aproxima do mundo do espetáculo. A artista desenha figurinos para o *Petit Casino*, um antigo teatro transformado em *cabaret*, e para a peça *Le coeur à gaz de Tristan Tzara*. É nesse momento que ela conhece e se encanta por Sergei Diaghilev, empresário dos *Ballets Russes* também refugiado na Espanha desde 1916, e desenha os figurinos para os *Ballets Cleópatra* e *Aida*.

Robert Delaunay, contudo, sente-se incomodado com essa proximidade de Sonia e Diaghilev bem como com a autonomia que a companheira estava conquistando. O fato de ela estar trabalhando em espaços onde ele não estava presente, como o do vestuário e o da decoração, oportunizava que a artista pudesse gozar do papel de criadora, abandonando o habitual enquadramento como discípula.

AS BOUTIQUES

É nesse período em Madri que a artista abre a sua primeira boutique, a qual é batizada de Casa Sonia. Já nesse momento ela alcança um relevante público entre parcelas da intelectualidade e da burguesia que passa a adquirir roupas e acessórios inovadores, apesar de não ser possível considerar que teve sucesso entre o grande público. Todavia, é importante pontuar que ela trabalha com o conceito de roupa como algo criativo, reforçando a ideia arte total que marcava as vanguardas.

Quando regressa a Paris, em 1921, em um ambiente bastante diferente daquele que vivera nos anos anteriores à guerra¹⁰, a artista permanece fiel à intenção de trazer a arte para o cotidiano das pessoas e, com base nisso, cria a Boutique *Simultánea*. O espaço retoma, em certa

10.

“Finda a guerra, tudo se organiza, tudo se clarifica e depura; erguem-se fábricas, nada é mais o que era antes da guerra: a grande concorrência tudo experimentou, acabou com os métodos senis e impôs no lugar os que a luta provou serem os melhores.” (OZENFANT e JEANNERET, 2005, 25).

medida, o projeto de sua boutique anterior, e também se propõe a ser uma galeria de arte. Os relatos do escritor René Crevel são um interessante modo de imaginarmos a vivacidade desse lugar:

Com os amigos nós elevamos Le coeur à gaz. Tristan Tzara nos convocara para uma repetição nos Delaunay. Desde a entrada foi uma surpresa. As paredes estavam cobertas com poemas multicores. Georges Auric, um pote de tinta em uma das mãos, dedicava-se com a outra a desenhar uma esplêndida chave de sol e outras notas; ao seu lado, Pierre de Massot traçava uma frase amigável; o dono da casa convidava todos os recém-chegados ao trabalho, fazendo-os admirar a cortina de crepe chinês cinza na qual Sonia Delaunay, sua esposa, tinha bordado em arabescos de lã o milagre de harmonias indefiníveis, inspirada na vivacidade de Philippe Soupault, todo o seu humor, toda a sua poesia. (CREVEL, 1925, 18)¹¹

Na Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris de 1925, Sonia abre uma boutique com o estilista Jacques Heim. Segundo a historiadora da arte Clare Rendell (1983, 35-38), havia uma discrepância muito grande entre os tecidos com padrões geométricos simples da artista e os demais tecidos da exposição, que observavam os moldes Art Déco. Sonia trabalhou em parceria com a Liberty, de Londres e com a Metz & Co. de Amsterdam, que desenvolvem estamparia, e suas roupas chegaram a ser vendidas em algumas lojas de departamento em Nova Iorque.

AS ESTAMPAS

O design surgiu para Sonia Delaunay como uma alternativa de sustento após a Revolução Russa de 1917, que estatizou as propriedades fonte de renda para o casal Delaunay até então. Como designer, Sonia explorou uma miríade de suportes: roupas, tecidos, tapeçaria, encader-

11.

Livre tradução de “Avec des amis nous motions Le Coeur à gaz. Tristan Tzara nous avait convoqués por une répétition chez les Delaunay. Dès l’entrée, ce fut une surprise. Les murs étaient couverts de poèmes multicolores. Georges Auric, un pot de peinture dans une main, s’appliquait de l’autre à dessiner une splendide clef de sol et des notes; a côté de lui Pierre de Massot traçait une phrase amicale; le maître de maison conviait tout nouvel arrivant au travail, faisait admirer le rideau de crêpe de Chine gris, où Sonia Delaunay, sa femme, en arabesques de laine, avait, par la miracle d’harmonies indefinissables, brôde à vif l’inspiration de Philippe Soupault, tout son humour, toute sa poésie.”.

nação, entre outros. No entanto, o design de superfície merece destaque nesta sua produção *fora da tela*, não apenas por ter sido um de seus trabalhos mais rentáveis, mas também por ter sido um dos suportes ao qual Sonia mais se dedicou.

Apesar de seu retorno à pintura em 1930, a parceria com a Metz & Co, iniciada nos anos 1920, por exemplo, durou até meados dos anos 1960 e foi bastante prolífica. Estima-se que Delaunay tenha criado mais de 2.000 tecidos para a marca holandesa. Sua trajetória com a estamperia é comentada pela crítica de arte Roberta Smith, em texto sobre a exposição *Color Moves*, de 2011, ocorrida no Museu Cooper Hewitt em Nova Iorque, que destacava justamente a produção têxtil de Sonia:

12.

Livre tradução de: “Delaunay’s designs of the 1920s tend to be geometric and boldly scaled with considerable use of diagonals, diamond patterns and zigzags. You can see her picking up ideas from the art around her: in one instance the zigzags suggest Brancusi’s “Endless Column.” There are moments of loosely rendered stripes — horizontal, vertical, undulant — that might almost be paintings by Mary Heilmann; a black and green arrangement of concentric patterns suggests the work of James Siena. These designs were often produced by her workshop, Atelier Simultané, and sold under her Paris fashion label, Maison Delaunay. She closed both businesses after the stock-market crash and began to concentrate almost exclusively on textile design, working most closely with Joseph de Leeuw, the farsighted head of Metz & Company. De Leeuw also commissioned designs for furniture from Gerrit Rietveld and for textiles and rugs from Bart van der Leek, examples of which are included in this exhibition.”

Os desenhos de Delaunay da década de 1920 tendem a ser geométricos e de escala ousada, com uso considerável de diagonais, padrões de diamante e ziguezagues. Você pode vê-la captando ideias da arte ao seu redor: em um exemplo, os ziguezagues sugerem a “Coluna Sem Fim” de Brancusi. Há momentos de listras frouxamente renderizadas – horizontal, vertical, ondulante – que podem ser quase pinturas de Mary Heilmann; um arranjo preto e verde de padrões concêntricos sugere o trabalho de James Siena. Esses desenhos eram frequentemente produzidos por sua oficina, Atelier Simultané, e vendidos sob sua grife de moda parisiense, a Maison Delaunay. Ela fechou ambos os negócios depois do crash da bolsa de valores e começou a se concentrar quase exclusivamente no design de tecido, trabalhando mais de perto com Joseph de Leeuw, o chefe de visão da Metz & Company. De Leeuw também encomendou designs para móveis da Gerrit Rietveld e para tecidos e tapetes de Bart van der Leek, exemplos dos quais estão incluídos nesta exposição¹². (2011)

Smith também indica a canalização do vocabulário abstrato de Sonia para o trabalho em estamparia, destacando a proximidade entre o desenho e a pintura e o design de superfície e afirmando que Delaunay praticamente pintava e desenhava em suas estampas e lenços. A crítica de arte traça, ainda, um paralelo entre as pinturas da artista e seu trabalho em estamparia, sustentando que, em função do uso de cores radiantes e contrastantes, as pinturas podem parecer excessivas se comparadas ao refinamento e à elegância eficiente de seus tecidos e lenços. Podemos inferir que esta diferenciação denota uma adequação da pesquisa abstrata e simultânea de Sonia a uma linguagem mais palatável para a venda em larga escala. Essa conclusão é reforçada por Smith, ao afirmar que há diferença entre o trabalho produzido pelo *Atelier Simultané* e pela *Casa Sonia*, que exploravam padrões geométricos em escala mais ousada nos anos 1920, e aqueles desenvolvido posteriormente para a Metz. & Co, descrito como mais convencional, íntimo e de escala mais comedida.

AS ROUPAS

Os vestidos simultâneos de Sonia Delaunay acentuavam o movimento dos corpos que os vestiam. Corpos que dançavam tanto o *foxtrot* quanto o tango no *Le Bal Bullier*, sob luzes elétricas. Corpos em movimento. Corpos da modernidade. E, sobretudo, corpos femininos. À maneira de outras criadoras avant-garde, como Emilie Flöge, Sonia fazia vestidos amplos e confortáveis, que partiam da forma do corpo feminino ao invés de moldá-lo.

O traço distintivo de suas roupas era, sem dúvidas, a mistura de formas, cores e texturas dos tecidos. Essa marca única de seus desenhos de vestimentas está estritamente vinculada com a sua produção pictórica, mas não é uma simples transposição de um suporte para o outro. Sonia era bastante crítica à apropriação dos motivos pictóricos nos moldes realizados por muitos artistas:

Todas as [minhas] obras foram feitas para as mulheres, e todas foram construídas

13.

Livre tradução de “All [my] works were made for women, and all were constructed in relation to the body. They were not copies of paintings transposed on to women’s bodies, as one couturer has done with Mondrian and Pop Art [...] I find all that completely ridiculous. It’s a promotional medium, but it isn’t a basis for either development or construction: it’s a circus.” DELAUNAY, Sonia. (SINGER, 2015).

em relação ao corpo. Elas não são cópias de pinturas transpostas para o corpo das mulheres, como um couturer fez com Mondrian e Pop Art [...] Eu acho tudo isso completamente ridículo. É um meio promocional, mas não é a base para qualquer desenvolvimento ou criação: é um circo. (DELAUNAY in SINGER, 2015)¹³

É muito interessante observar as investigações que Sonia fazia em seus desenhos de roupas, relacionando-as com os conhecimentos que a artista já carregava consigo, principalmente os referentes ao mundo do teatro e às necessidades da visualidade do palco. Muitos de seus vestidos elaborados com base em formas geométricas remetem para uma leitura tridimensional do corpo.

É relevante, também, o fato de ela ter sido convidada a falar sobre a sua produção de roupas na Universidade Sorbonne. Em uma conferência intitulada *The Influence of Painting on the Art of Clothes*, ocorrida em 1927, a artista comentou a relação rítmica que estabelecia entre as cores mas também os motivos que a levaram a produzir peças *ready-to-wear* quando a regra era a alta costura (SINGER, 2015). Além disso, ela elencou como influências para a moda do período a decoração de interiores, o cinema e todas as artes visuais.

AVANT-GARDE E ESQUECIMENTO

A dificuldade de levantar dados e de encontrar pesquisas sobre as obras que Sonia Delaunay produziu no período efervescente das vanguardas históricas não pode passar despercebida. É indispensável atentar para os tantos fatores que contribuíram na dissipação dessas informações, ainda que o período de tempo nos distanciando da artista não seja tão prolongado. A escritora Kathleen Jamie comenta o momento no qual essa história é escrita no formato que a conhecemos:

Um ensaio incisivo de Griselda Pollock no catálogo da exposição apresenta uma visão feminista. A cultura

modernista, diz Pollock, possibilitou a mulheres ambiciosas e criativas desfrutar de novas liberdades, e Paris era seu centro. No entanto, essas modernistas não escreveram sua própria história. A história do modernismo foi determinada na década de 1950, uma década difícil para as mulheres, e foi escrita por homens conservadores. A contribuição das mulheres foi ignorada, especialmente quando o trabalho de uma mulher se moveu de forma fluida entre arte e design. Assim, por muito tempo, Sonia Delaunay foi considerada como a ajudante ou a esposa do famoso Robert. (JAMIE, 2015)¹⁴

A história da arte estabelecida opera sobre a produção de Sonia, principalmente nos suportes relacionados com as artes decorativas e é responsável também pela interrupção das linhas que poderiam guiar novas formas de entender o desenvolvimento da arte e da moda, entre outros campos. Conforme bem assinala Susana Céndan, experiências como a da *Boutique Simultânea*, espaço onde roupas, pinturas e poemas são criados atentando para os mesmos subsídios teóricos e estéticos, antecipam modelos atuais como o das boutiques conceituais da *Maison Martin Margiela*, e uma produção diversa como a de Sonia pode evocar novas leituras da produção artística contemporânea:

Sua visão englobava uma reforma total do vestuário e das artes decorativas que combinava a utopia com a experimentação, as formas e as cores com a funcionalidade, a arte e a vida. A durabilidade do seu pensamento reside precisamente na sua capacidade, quase visionária, de antecipar os benefícios de uma compreensão multidisciplinar da criatividade. (CENDÁN, 2010-2011, 413)¹⁵

Nossa historiografia da arte, ainda tão deficitária em estabelecer diálogos com outros campos do conhecimento, tem muito a aprender com Sonia. A fluidez de seu pensa-

14.

Livre tradução de “A trenchant essay by Griselda Pollock in the exhibition catalogue presents a feminist view. Modernist culture, Pollock says, made it possible for ambitious and creative women to enjoy new freedoms, and Paris was their centre. However, these modernists did not write their own history. The history of modernism was set down in the 1950s, a difficult decade for women, and it was written by masculinist fogs. The contribution of women has been ignored, especially where a woman’s work moved fluidly between art and design. Thus, for a long time, Sonia Delaunay was regarded as the helpmeet or wife-of-the-more-famous Robert.”

15.

Livre tradução de “Su visión abarcaba una reforma total de la indumentaria y las artes decorativas que combinaba la utopía con la experimentación, las formas y los colores con la funcionalidad, el arte y la vida. La durabilidad de su pensamiento reside precisamente en su capacidad, casi visionaria, para anticipar los beneficios de una manera de entender la creatividad desde un punto de vista multidisciplinar.”

mento e a clareza de sua capacidade criativa, fluindo através dos suporte, pode e deve balizar os parâmetros dos estudos que realizamos sobre sua produção.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CENDÁN, Susana. *Sonia Delaunay & Alfar: Pasajes de una relación singular*. Revista Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes. n. 42-43. 2010-2011. p. 401-414. Disponível em <http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/401-416SusanaCendan.pdf>.

CREVEL, René. *La mode moderne: Visite à Sonia Delaunay*. Integral: revista de síntese moderna. n. 6-7. 1925. p. 18-19. Disponível em <https://digital.kunsthhaus.ch/viewer/image/22477/21/>

FAUCHEREAU, Serge. *O Cubismo: uma revolução estética – nascimento e expansão*. São Paulo: Estação Liberdade, 2015. p. 121-137.

JAMIE, Kathleen. *Sonia Delaunay: the avant-garde queen of loud, wearable art*. 2015. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/sonia-delaunay-avant-garde-queen-art-fashion-vibrant-tate-modern>.

MALIÉVITCH, Kazimir. *Dos novos sistemas na arte*. São Paulo: Hedra, 2007. p. 25-61.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Caderno de Leituras Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CadernoLeiturasCarlosDrummonddeAndrade.pdf

NATHAN, Emily. *Sônia Delaunay: Reaping what she sews*, 2011. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/sonia-delaunay-cooper-hewitt3-24-11.asp>

OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do cubismo [1918]*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 25-37 (A situação atual da pintura).

PRODGER, Michael. *Artist Sonia Delaunay redefined creativity in early 20th century Paris*. 2015. Disponível em <http://www.afr.com/lifestyle/arts-and-entertainment/art/artist-sonia-delaunay-redefined-creativity-in-early-20th-century-paris-20150402-1mdeub>.

RENDELL, Clare. *Sonia Delaunay and the Expanding Definition of Art*. *Women's Art Journal*. v. 4. n. 1. 1983. p. 37. Disponível em https://www.jstor.org/stable/1358099?seq=1#page_scan_tab_contents.

SINGER, Olivia. *Sonia Delaunay's Fabric and Feminism*. 2015. Disponível em <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/7273/sonia-delaunays-fabric-and-feminism>

SMITH, Roberta. *Swatches Illuminate a Painter's Other Art*. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/03/18/arts/design/sonia-delaunay-show-at-cooper-hewitt-review.html>

SPATE, Virginia. Orfismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p. 63-70.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SITES CONSULTADOS

ROBERT DELAUNAY, Verbete sobre Robert Delaunay no site *The Art Story*: <http://www.theartstory.org/artist-delaunay-robert.htm>, 2009.

Página da exposição *Color Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay* no site do museu Cooper Hewitt <https://collection.cooperhewitt.org/exhibitions/35350979/>

Permanências do espírito romântico na arte do século XX

MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

Graduada em Produção Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2014) e bacharelada em História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO

Embora o século XX seja frequentemente descrito como um momento de ruptura com o passado, muitas das questões trabalhadas pela arte moderna já haviam sido colocadas em pauta durante o século XIX. Analisando a expressão de temas centrais da arte Romântica oitocentista – a natureza, o inconsciente e a espiritualidade – nos movimentos modernos da *land art*, do grupo CoBrA e do expressionismo abstrato, este ensaio busca reconhecer a permanência e desdobramentos do espírito romântico na arte recente.

Palavras-chave: Arte moderna. Romantismo; *Land art*. CoBrA. Expressionismo abstrato.

ABSTRACT

Although the 20th century is often described as a moment of breaking with the past, many of the issues dealt with by modern art had already been raised during the 19th century. By analysing the expression of nineteenth-century Romantic art's central themes – nature, the unconscious and spirituality – in the modern movements of *land art*, CoBrA and abstract expressionism, this essay attempts to recognise the permanence and unfoldings of the romantic spirit in recent art.

Keywords: Modern art. Romanticism. *Land art*; CoBrA. Abstract expressionism.

O imaginário popular costuma situar o advento da modernidade artística no início do século XX. Do mesmo modo, as vanguardas históricas foram instrumentalizadas como representantes, pela evidente inovação formal e pela autoconfiança dos discursos dos próprios artistas, de uma cisão profunda e irreparável com a arte e o pensamento do século anterior e do restante da história da humanidade. Entretanto, é evidente que uma tal revolução não poderia constituir-se a partir do nada; a arte moderna tem suas bases solidamente ancoradas em seus antecedentes, questão que, apesar de facilmente percebida, ainda não foi de todo incorporada à narrativa histórica dominante. A relativa proximidade temporal da historiografia e sua crença inquestionada nos depoimentos dos artistas modernos – eles próprios ainda menos dotados de perspectiva histórica em relação ao século XIX – obscurecem as diversas e profundas semelhanças ou, antes, permanências do espírito romântico na arte do século XX.

Alguns historiadores, entretanto, reconhecem que, a partir do início do Romantismo¹ (datado aqui, grosso modo, no final do século XVIII) há uma certa continuidade ou um desdobramento das mesmas questões fundamentais, tanto nas artes como na filosofia, política, espiritualidade e nas disciplinas então em desenvolvimento, como a história, história da arte, sociologia, antropologia e arqueologia. No que diz respeito às artes visuais, Giulio Carlo Argan (1992) identifica o advento da arte moderna no debate oitocentista entre classicismo e romantismo e, ao diferenciar estes dois princípios de suas manifestações históricas mais estritas, postula sua sobrevivência nos desenvolvimentos artísticos posteriores. Sob a perspectiva mais ampla da cultura, Michael Löwy e Robert Sayre (2001) afirmam que o pensamento romântico é, ainda hoje, um dos aspectos fundamentais da sociedade ocidental.

Defender a noção de uma hereditariedade romântica em diversos movimentos dentro da arte moderna não é, contudo, negar a importância das revoluções que se deram neste campo ao longo do século passa-

1.

Este artigo adota a diferenciação gráfica usada por Argan entre Romantismo (e Romântico) para referir-se ao movimento artístico histórico e romantismo (e romântico) para o princípio mais abrangente e temporalmente indefinido. As citações, no entanto, mantêm a grafia usada no original.

do, e tampouco o impacto culturalmente transformador de eventos históricos como as duas grandes guerras. Trata-se, antes, de uma tentativa de recuo do olhar histórico, de reconhecimento de correntes subjacentes que ligam, na longa duração, indivíduos e movimentos superficialmente muito distintos. Além disso, é essencial manter um certo resguardo cético em relação às narrativas modernistas (elas mesmas tributárias, em sua estrutura, da mitologia do artista romântico) de inovação e originalidade absolutas. De todo modo, não se propõe nada mais do que uma alternativa ao ponto de vista dominante, que não pretende invalidá-lo mas complementá-lo, chamando a atenção para a riqueza e a complexidade da história e da arte dos últimos dois séculos e meio.

Neste ensaio, serão brevemente analisadas as manifestações, na arte ocidental das décadas de 1940 a 1970 – especificamente nos movimentos da *land art*, do grupo CoBrA e do expressionismo abstrato –, de questões que já haviam sido colocadas em pauta, embora sob aspecto inteiramente diferente, durante o século XIX. A opção deste enfoque temporal acaba por evitar, de certa forma, o debate entre as ideias de uma continuidade simples ou de uma alternância entre romântico e moderno; esta última hipótese implicando em uma retomada do romantismo pela pós-modernidade como negação da modernidade. No entanto, ambas as correntes parecem ter estado presentes nos três momentos, ainda que em graus de representatividade distintos. Segundo Jos de Mul (1999) – que, neste caso, lida com os três conceitos de maneira relativamente a-histórica –, é na ambivalência de sua atitude que o romantismo se conecta simultaneamente aos espíritos moderno e pós-moderno:

A experiência Romântica oscila entre o entusiasmo moderno e a ironia pós-moderna, entre a moderna aspiração por totalidade e o pluralismo pós-moderno, entre o moderno desejo de infinitude e a pós-moderna apreciação radical da finitude humana. (1999, p. 25, tradução minha)

Antes de iniciar a discussão, é necessário definir brevemente a concepção de romantismo que será trabalhada; neste ponto, parte-se da formulação de Löwy e Sayre (2001), que descrevem uma *Weltanschauung*² romântica caracterizada como oposição à modernização capitalista e a seus impactos sócio-culturais de alienação e reificação. O romântico é, portanto, aquele – artista, poeta, filósofo, político ou simplesmente indivíduo – que, insatisfeito com as condições presentes da realidade social, volta-se para o ideal, manifesto frequentemente sob a forma de um passado idílico, um futuro utópico ou uma introversão individual no presente. Esse impulso inicial, base comum de todo romantismo, engendra a miríade de questões e interesses que costumam ser associados ao movimento histórico: a natureza, o inconsciente e a espiritualidade, entre tantas outras possibilidades, serão o foco da análise neste ensaio. Ao pensar o romantismo como cosmovisão e como reação a uma realidade histórica (que segue dominante na contemporaneidade), os autores mostram que não há sentido em confiná-lo aos séculos XVIII e XIX, uma vez que seus desdobramentos estendem-se até a contemporaneidade. Por fim, para evitar o equívoco comum de considerar o impulso romântico como essencialmente irreal e escapista, é fundamental manter presente que a consciência, amiúde dolorosa, da irrealizabilidade dos próprios ideais faz parte de sua perspectiva – dualidade que é comentada por Jos de Mul:

A arte e estética Românticas não podem mais ser compreendidas em referência a alguma medida absoluta-idealista, mas, pelo contrário, através de sua característica *tensão entre entusiasmo e ironia*, antecipam uma experiência da realidade que nas não-mais-Belas Artes provavelmente encontram sua expressão mais rica. (1999, p. 13, tradução e grifos meus)

Portanto, o romantismo pode ser adequadamente considerado como uma visão de mundo originada por (e oposta a) circunstâncias históricas que têm sua continuidade no presente; desse modo, ainda que sob formas

2.

Do alemão, “cosmovisão”, “visão de mundo”.

inteiramente distintas, as mesmas ideias seguem manifestando-se na arte ao longo de todo o século XX e até os dias de hoje. Em seguida, alguns desses desdobramentos serão analisados através da abordagem temática exposta acima. Doravante, o termo romantismo será usado para referir-se à *Weltanschauung*, podendo ser associado tanto ao movimento Romântico histórico como a suas expressões (pós-)modernas.

A NATUREZA

Frente à profunda desumanização da vida urbana provocada pela Revolução Industrial e seus desdobramentos posteriores, uma das opções do indivíduo romântico é retirar-se ou escapar da civilização, buscando uma alternativa na proximidade com a natureza, seja na totalidade de sua vida ou apenas no tocante a sua produção artística.

Embora a analogia mais óbvia na arte novecentista pudesse ser com os chamados neo-românticos britânicos – artistas como Graham Sutherland (1903-80), Paul Nash (1889-1946) e John Minton (1917-57), que trabalharam com a pintura de paisagem entre as décadas de 1930 e 1950 –, parece-me mais interessante ir além das semelhanças de forma e linguagem para enxergar, em movimentos mais transgressores, um fundo comum com o espírito romântico.

Robert Rosenblum (1993) nota a ligação entre o paisagismo pictórico oitocentista e a *land art* moderna, ambos decorrentes de um sentimento de profunda conexão – frequentemente espiritual – com a natureza, e das noções paralelas de que ela tanto oferece um abrigo da cruel modernização como necessita, ela mesma, de proteção contra seus avanços. Para Rosenblum,

Earthworks são certamente os mais espetaculares e romanticamente heróicos esforços de estabelecer algum contato místico entre os artistas e o grande universo de terra e céu lá fora. Como

peregrinos rumo ao sublime, libertando-se dos limites de museus e galerias, esses novos viajantes foram, muitas vezes literalmente, até os confins da terra com o intuito de deixar uma marca humana para que nós, e talvez alguns futuros extraterrestres, saibamos que os impulsos que produziram o Stonehenge e as grandes pirâmides ainda estão, contra todas as probabilidades, vivos. (1993, p. 74, tradução minha)

Nas duas instâncias – processo que se repetirá também nos outros exemplos analisados adiante –, é importante observar que a abordagem da natureza é feita de forma que exige uma ampliação dos limites daquilo que se entende e se valoriza como arte em cada momento histórico. Antes do século XIX, a paisagem não era vista como um gênero pictórico digno em si mesmo, servindo antes como pano de fundo da narrativa do quadro; a insistência dos artistas teve por efeito a modificação não apenas de seu estatuto dentro do cânone artístico como também da própria maneira como a cultura ocidental se relaciona esteticamente com o espaço natural. O impacto dessa primeira transformação só foi substancialmente ultrapassado na década de 1960, quando artistas como Robert Smithson (1938-73) e Walter de Maria (1935-2013) inverteram a relação: da paisagem dentro da obra para a obra dentro da paisagem. Enquanto diversas questões essenciais permanecem muito semelhantes às da pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840), por exemplo, a forma é radicalmente alterada; a natureza deixa de ser tomada como tema e passa a constituir a matéria prima da arte.

Embora a *land art* inclua também instalações que levam os elementos da natureza ao espaço museológico e intervenções de pequena escala sobre a paisagem – como *A line made by walking* (1967), de Richard Long (1945) –, as obras que levam mais longe a paixão romântica pela natureza são as que igualmente lidam com o conceito de sublime. Desenvolvido ainda no século XVIII por filósofos como Burke e Kant, e de imensa influência sobre as artes visuais desde então, o sublime é uma categoria estética que enfatiza os

3.

Do alemão: “*Bewunderung und Ehrfucht*”.

efeitos causados sobre o observador, ao invés de limitar-se às características do objeto-causa. Assim, enfatizando que se trata de uma experiência subjetiva, Kant (apud DANTO, 2015 p. 173) descreve o sentimento de “deslumbramento e reverência”³, mistura de prazer e desprazer, provocado pelo confronto com algo muito maior do que o indivíduo, seja em força ou em dimensão – sentimento frequentemente experienciado frente à vastidão de uma paisagem natural.

Duas obras citadas por Rosenblum (1993) servem como exemplo: *A Spiral jetty* (1970; figura 1) de Robert Smithson, tão grande que sua forma só pode ser percebida com clareza quando vista do alto, mas que ainda assim evidencia a pequenez do esforço humano em comparação com a imensidão natural do entorno; e o *Lightning field* (1977; figura 2) de Walter de Maria, cujos 400 postes de aço espalhados por uma área desértica servem de canalizador para a exibição do poder destruidor das forças da natureza, contra as quais o ser humano é impotente.

O INCONSCIENTE

Sendo o mundo exterior insuficiente, o romântico pode também voltar-se para dentro de si mesmo, explorando os espaços de sua própria mente. Ainda neste caso, a civilização – sob a forma das convenções da sociedade burguesa – é sentida como um empecilho para a verdadeira experiência e expressão humanas, mas já existia, mesmo antes de Freud definir o conceito de inconsciente, a noção de que há um substrato da psique livre do controle da racionalidade e que se manifesta sob determinadas condições. Almeja-se, portanto, um estado natural ou primitivo da humanidade, caracterizado por uma ampla liberdade e autenticidade e frequentemente identificado na linguagem simbólica dos sonhos, na infância, nos pacientes psiquiátricos e na figura rousseauniana do “selvagem”.

Enquanto artistas oitocentistas como Francisco Goya (1746-1828) e Johann Heinrich Füssli (1741-1825) – bem como os surrealistas modernos – abordaram o tema do inconsciente através de representações da loucura

e dos sonhos, diversos artistas e correntes modernas transpuseram esse elemento para o próprio processo criativo, inspirando-se na arte produzida por crianças e pacientes psiquiátricos. O grupo CoBrA, formado em 1948 pelos artistas Christian Dotremont (1922-79), Asger Jorn (1914-73), Karel Appel (1921-2006), Corneille (1922-2010), Constant Nieuwenhuys (1925-2005) e Joseph Noiret (1927-2012), defendia a espontaneidade e a absoluta liberdade em relação a todas as convenções da pintura. Jorn chegou mesmo a utilizar, no fim da década de 1950⁴, antigas telas acadêmicas como suporte para suas figuras distorcidas constituídas de rabiscos e manchas, em uma atitude de alegre iconoclasma – por exemplo, na obra *Le canard inquiétant* (1959; figura 3). Muitos dos membros trabalharam com uma estética abertamente semelhante à do desenho infantil – como notamos na obra *Hiep, hiep, hoera!* (1949; figura 4) de Karel Appel –, mas de modo geral sua ênfase maior era no processo e não no resultado final.

No manifesto publicado na revista *Reflex #1* poucos meses antes da formação oficial do grupo CoBrA, Constant Nieuwenhuys fala sobre a arte do futuro, da qual seu movimento serve de precursor:

Uma arte humana [*people's art*] é uma forma de expressão nutrida apenas por uma ânsia natural e portanto geral de expressão. Ao invés de solucionar problemas de um ideal estético preconcebido, essa arte reconhece apenas as normas de expressividade, espontaneidade dirigidas por sua própria intuição. O grande valor de uma arte humana é que, precisamente porque é a forma de expressão dos destreinados, a maior latitude possível é dada ao inconsciente, deste modo abrindo perspectivas mais amplas para a compreensão do segredo da vida. (1948, tradução minha)

Essa nova arte humana deixaria de pertencer ao domínio de artistas e *connoisseurs*, difundindo-se entre

4.

Portanto após a dissolução do CoBrA, em 1951 – o espírito das obras, entretanto, se mantém.

todas as pessoas, uma vez que o impulso expressivo é uma característica universal. Para Constant, também o observador tem um papel criativo na apreciação da obra, através das associações que ele mesmo gera a partir da imagem. Uma pintura livre de convenções, portanto, oferece-lhe mais espaço para participar ativamente da criação artística, uma vez que se abstém de dizer-lhe o que deve pensar.

Pode-se dizer que, como no caso da *land art*, os artistas do grupo CoBrA transformam o representado em matéria prima; se anteriormente o inconsciente só podia ser abordado como tema da pintura através de suas manifestações no mundo exterior – ou se utilizando de uma linguagem de imagens provenientes da realidade, no caso da representação de sonhos – o século XX vê surgir a possibilidade de dar voz ao inconsciente para que se expresse por si mesmo; e para isso foi necessário que os artistas expandissem, mais uma vez, as fronteiras da arte.

A ESPIRITUALIDADE

Frustrado com as limitações inerentes tanto ao mundo exterior como ao interior, resta ao indivíduo romântico a possibilidade de voltar-se para algo que transcenda a existência material. Esse impulso humano que no passado ter-se-ia naturalmente dirigido para a religiosidade vem se afastando progressivamente, a partir do Iluminismo, de dogmas estabelecidos e orientando-se para investigações pessoais da espiritualidade. No que diz respeito às artes visuais, ocorre um processo análogo: destituído da iconologia religiosa tradicional, o artista deve buscar modos de expressão desses sentimentos na sua própria experiência.

No século XIX, essa questão permaneceu sem solução; mesmo o simbolismo do *fin-de-siècle* não fez mais do que reaproveitar imagens cristãs ou vagamente orientais. O verdadeiro avanço deu-se apenas com o abandono da figuração, no início do século XX, por artistas modernos como Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian

(1872-1944), Kasimir Malevich (1879-1925) e František Kupka (1871-1957) – todos homens de profunda e complexa espiritualidade, preocupados com a expressão visual de realidades superiores e não-visíveis. Arthur Danto questiona:

Como alguém *retrataria* o fato de que Deus é um? [...] A pintura abstrata não é destituída de conteúdo. Em vez disso, ela permite a apresentação de conteúdo sem limites pictóricos. É por isso que, desde o início, a abstração foi considerada por seus inventores como estando investida de uma realidade espiritual. (2015, p. 185)

Barnett Newman (1905-70), por outro lado, considera que essa abstração europeia inicial não foi capaz de exprimir de maneira efetiva o Absoluto informe, cuja categoria estética é a do sublime. Segundo o artista, essa geração permaneceu demasiadamente presa às formas, ainda que não-figurativas:

“O fracasso da arte europeia em alcançar o sublime se deve a esse desejo cego... de construir uma arte dentro da estrutura do ideal grego de beleza”. Isso porque a arte europeia era “incapaz de se distanciar do imaginário renascentista de figuras e objetos, a não ser por meio da distorção ou então pela negação completa em função de um mundo vazio de formalismo geométrico”. (apud DANTO, 2015, p. 170)

Para Newman, apenas através da abstração livre de quaisquer formas (mesmo geométricas) a pintura pode evocar o sublime, que por sua vez é a única possibilidade estética de uma aproximação do Absoluto, da Unidade, do Infinito – ou seja, das noções que substituíram a figura de uma deidade. E, embora o sublime tivesse sido frequentemente *representado* anteriormente – pensemos novamente em Friedrich – ele dificilmente poderia ser provocado no observador através dessa representação, em função do próprio caráter da linguagem figurativa.

Rosenblum escreve:

Em sua *Crítica do juízo* (1790), Kant nos diz que enquanto “o Belo na natureza está ligado à forma do objeto, que consiste em possuir limites, o Sublime é encontrado em um objeto informe, na medida em que nele, ou por ocasião dele, a infinitude é representada” (I, Livro 2, §23). De fato, essa arrebatadora confrontação com uma infinitude na qual também experienciamos uma igualmente poderosa totalidade é um tema que continuamente liga os pintores do Sublime Romântico com um grupo de pintores americanos recentes que busca o que pode ser chamado de “Sublime Abstrato”. (1961, tradução minha)

Portanto, são principalmente os quatro artistas a quem Rosenblum confere o epíteto de “mestres do Sublime Abstrato” – Clyfford Still (1904-80), Mark Rothko (1903-70), Paul Jackson Pollock (1912-56) e Barnett Newman⁵ – que chegam a uma solução para o problema romântico de como “representar” o irrepresentável, como expressar pictoricamente o sublime. Abandonando não apenas a figuração, mas qualquer tipo de forma racionalmente definida; utilizando-se de uma escala sobre-humana; explorando o impacto das relações cromáticas dentro do quadro, sua pintura seria capaz de veicular essa experiência.

5.

Os quatro são comumente incluídos no grupo original de expressionistas abstratos, ou Escola de Nova York; Still, Rothko e Newman são associados também, a partir da década de 1960, à *color field painting*. Pollock, mais próximo da corrente da *action painting* dentro do próprio expressionismo abstrato, não parece ter um interesse tão claro e específico no absoluto e no sublime quanto os outros três artistas.

Newman (apud DANTO, 2015 p. 185) afirma que seu trabalho tem a intenção de “dar a um homem a sensação de lugar: que ele saiba estar ali, de modo a estar consciente de si mesmo”; como diz o próprio título de seu texto, *O sublime é agora*. Trata-se de fazer o observador voltar-se para si mesmo, mais do que para o objeto visto – traço característico do sublime em sua definição kantiana. *Vir Heroicus Sublimis* (“homem heróico e sublime”, 1950-51; figura 5) pretende, através da grandeza da pintura que imerge o espectador na experiência do presente, glorificar o ser humano e sua independência em relação às antigas expectativas religiosas de uma divindade onipotente. Afirma (1948, tradução minha): “Ao invés de

construir *catedrais* a partir de Cristo, homem, ou ‘vida’, nós as estamos construindo a partir de nós mesmos, de nossos próprios sentimentos”.

Entretanto, como os Românticos, os expressionistas abstratos contrabalançam o entusiasmo pelo potencial de sua nova linguagem com a ironia decorrente da consciência de que sua realização plena é impossível. A frustração do observador, que pode perfeitamente ser incapaz de experienciar o sublime (ou qualquer outra espécie de emoção) frente a uma de suas pinturas é parte da intenção de Rothko para sua própria obra (figura 6), de acordo com Philip Shaw:

Em seus trabalhos tardios, particularmente a série da Capela de Houston e as pinturas grisaille de sua fase final, Rothko vai ainda mais longe ao equiparar os efeitos de escala e obscuridade com a derrota da significação espiritual. Nesses trabalhos a força do sublime parece inteiramente incapacitante; em um momento o impulso rumo à transcendência é ao mesmo tempo elevado e frustrado. “Com frequência, perto do anoitecer”, Rothko confessou, “há no ar um sentimento de mistério, ameaça, frustração – tudo ao mesmo tempo. Eu gostaria que a minha pintura tivesse a qualidade desses momentos”. (2013, tradução minha)

É tanto no próprio esforço impaciente (e fadado ao fracasso, em certa medida) de captar o sublime e o espiritual em sua expressão pictórica, material, limitada; como na oscilação entre a aparente opacidade da pintura e a intuição de uma possível transcendência, que o observador pode perceber, em si e no artista moderno, uma nova manifestação do espírito romântico.

CONCLUSÃO

Da análise do conjunto dos fenômenos apresentados, ainda que este reconhecidamente represente apenas

uma parcela das manifestações artísticas do período, podemos fazer emergir algumas conclusões interessantes.

Ao contrário do que propunha Clement Greenberg (apud FERREIRA e COTRIM, 1997), o caminho da arte moderna – uma vez que situamos suas origens no Romantismo, como parece lícito fazer – parece consistir não em uma progressiva autodefinição e entrincheiramento de cada linguagem em si mesma, mas em uma expansão global da arte, *sobre si mesma* e também sobre o mundo. Essa perspectiva tem o valor de comportar igualmente a narrativa greenberguiana – que pode ser considerada válida na medida em que se admitir parcial – e aquelas que se lhe opõem ou complementam, como a de Leo Steinberg (2008).

É, possivelmente, a própria visão de mundo romântica – avessa aos convencionalismos da sociedade burguesa que rapidamente se apropria daquilo que é original e o neutraliza – que leva os artistas a buscarem expressões sempre novas e mais intensas para as questões que os angustiam. Ao longo de dois séculos e meio, inúmeros artistas – não todos, evidentemente, mas tampouco apenas os que foram admitidos no cânone – esforçaram-se por ampliar os limites da arte em todas as direções: formal, técnica, temática, conceitual.

As questões-chave do Romantismo oitocentista são reconhecíveis em alguns movimentos da arte moderna de meados do século XX de outra maneira: por exemplo, na substituição da pintura *da paisagem* pela intervenção *na paisagem*, que é transformada em matéria prima da obra. Aquilo que aparece no século XIX como *representado* é transformado no século XX na própria obra, desembocando frequentemente na aporia característica da arte moderna e contemporânea: ela não representa, mas é.

Na arte do Romantismo histórico, há uma certa impotência da linguagem disponível no momento para expressar a imensidão das novas ideias dos artistas. O fascínio pelo infinito, irracional, inexprimível e sublime tinha sua intensidade minada, no processo de externa-

lização, pela inescapabilidade dos planos do discurso e da racionalidade. Neste jogo frustrante de intenção e possibilidade, de concepção e expressão, aparecem o entusiasmo e a ironia românticos descritos por Jos de Mul (1999).

Posteriormente, através de inovações fundamentais como a invenção da pintura abstrata, o abandono da beleza como valor artístico máximo e a desconstrução da noção tradicional de “objeto de arte”, os movimentos modernos foram capazes de levar os impulsos românticos a extremos que seus primeiros expoentes seriam incapazes de conceber. Livres das regras artísticas tradicionais que os Românticos contribuíram para abolir, artistas modernos encontraram formas mais adequadas para, finalmente, exprimir desejos e aspirações com os quais a humanidade vinha já há muito tempo se debatendo.

IMAGENS



FIGURA 1

Robert Smithson (1938-1973)

Spiral Jetty, 1970

Lama, cristais de sal, pedras basálticas e água,

460m (extensão) x 4,6m (largura)

Great Salt Lake, Utah, EUA

Fonte da imagem:

<www.widewalls.ch/spiral-jetty-official-state-work-of-art/>



FIGURA 2

Walter de Maria (1935-2013)

Lightning field, 1977

400 postes de aço, dispostos em área de 1km por 1 milha

Novo México, EUA

Fonte da imagem:

<www.ballardian.com/wp-content/uploads/lightning_field.jpg>



FIGURA 3

Asger Jorn (1914-1973)

Le canard inquiétant, 1959

Óleo sobre tela (pintura antiga), 53 x 64,5 cm

Museum Jorn, Silkeborg, Dinamarca



FIGURA 4

Karel Appel (1921-2006)
Hiep, hiep, hoera!, 1949
Óleo sobre tela, 81,7 x 127 cm
Tate Modern, Londres, Inglaterra

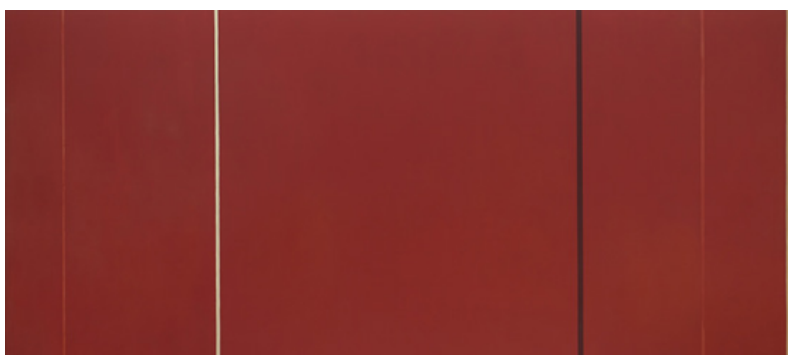


FIGURA 5

Barnett Newman (1905-1970)
Vir Heroicus Sublimis, 1950-51
Óleo sobre tela, 2,42x5,41 m
Museum of Modern Art, Nova York, EUA



FIGURA 6

Mark Rothko (1903-1970)

Black on maroon, 1958

Óleo, acrílica, têmpera e pigmento sobre tela, 2,6x3,8m

Tate Modern, Londres, Inglaterra

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DANTO, Arthur C. *Beleza e Sublimidade*. In: *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, pp. 167-187.

GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*, 1960. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, pp.101- 110.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romanticism against the tide of modernity*. Londres: Duke University Press, 2001.

MUL, Jos de. *Romantic desire in (post)modern art and philosophy*. Albany: State University Of New York Press, 1999.

NEWMAN, Barnett. The sublime is now. In: *Tiger's eye*, vol. 1, n. 6, dez. 1948, pp. 51-53.

NIEUWENHUYIS, Constant. Manifesto. In: *Reflex #1*, set-out. 1948. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/manifesto.html>>. Acesso em 11 jan. 2018.

ROSENBLUM, Robert. The abstract sublime. ARTnews, Nova York, fev. 1961. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/>>. Acesso em 11 jan. 2018.

_____. A postscript: some recent neo-romantic mutations. *Art Journal*, Nova York, v. 52, n. 2, p.74-84, verão 1993.

SHAW, Philip. Modernism and the sublime. In: LLEWELYN, Nigel Llewelly e RIDING, Christine (ed.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, jan. 2013, <<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-modernism-and-the-sublime-r1109219>>. Acesso em 11 jan. 2018.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios*. In: STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 79-126.

Ponderações sobre uma arte postal de cunho político na América Latina

CHARLENE CABRAL PINHEIRO

Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atua como curadora, produtora cultural e pesquisadora em artes visuais. Entre 2015 e 2016 integrou, como pesquisadora bolsista PIBIC-CNPq, o grupo “p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. - Textos Literários e seus contextos na Arte Contemporânea: livro, palavra e imagem”, coordenado pela Prof. Dra. Elida Tessler, recebendo o Prêmio Jovem Pesquisador do Salão de Iniciação Científica da UFRGS 2016 por sua pesquisa prático-teórica sobre arte postal. Em 2017 fez parte, como pesquisadora bolsista BIC-UFRGS, do grupo “Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade”, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Veras.

RESUMO

O presente texto discute a extensão e os limites da questão política na arte postal latino-americana das décadas de 1960 a 1980. A palavra *política* é aqui entendida em seu significado *ativista*, consonante com a forma usualmente presente na historiografia da arte sobre o assunto. Em interlocução com alguns autores, propomos uma problematização dessa ideia, desejando abrir a discussão para outras importantes potências da arte postal do sul, relativas a políticas e poéticas de sentidos menos determinados.

Palavras-chave: Arte postal. América Latina. Política.

RESUMEN

El presente texto discute la extensión y los límites de la cuestión política en el arte postal latinoamericano de las décadas de 1960 hasta 1980. La palabra *política* es aquí entendida en su significado *activista*, en consonancia con la forma usualmente presente en la historiografía del arte sobre el asunto. En interlocución con algunos autores, proponemos una problematización de esa idea, deseando abrir la discusión a otras importantes potências del arte postal del sur, relativas a políticas y poéticas de sentidos menos determinados.

Palabras clave: Arte correo. América Latina. Política.

Existem meias verdades que, de tanto serem repetidas, começam a parecer verdades absolutas, difíceis de serem questionadas. Por isso, é saudável revê-las de tempos em tempos, para que não sejam capazes de nublar as possibilidades de uma compreensão mais integral dos fenômenos. A questão política na arte postal latino-americana parece ser uma dessas meias verdades, usualmente encontrada em escritos e na historiografia sobre o tema¹, viva e atuante no imaginário de críticos, curadores, pesquisadores e artistas. Faz sentido que seja assim, pois oferece um lugar seguro para se estar, situando determinada postura artística em um terreno instrumental consonante com uma causa, portanto funcional, quem sabe útil. Dito de outro modo, é evidente que há enfoque político nos trabalhos de arte postal remetidos pela América Latina, mas, por outro lado, não parece tão relevante para seus divulgadores refletir sobre o quão profundos e efetivos esses discursos chegam a ser dentro de uma esfera real de atuação política, aqui entendida como protesto ou ativismo. Propomos o exercício um pouco incômodo² de abrir essa questão, buscando colaborar com alguns ruídos a uma construção que talvez peça ser melhor discutida de um modo geral nos estudos referentes aos *conceitualismos do sul*³.



FIGURA 1

Paulo Bruscky (Brasil, 1949)

América Latina, 1976

Fonte: <http://anti-experimental.blogspot.com.br/2010/06/dossie-11-arte-e-vida-de-paulo-bruscky.html>

1.

Cito dois exemplos acadêmicos recentes que ilustram essa compreensão: a tese de Fabiane Pianowski, *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina* (Universitat de Barcelona, 2013) e a monografia de Liana Schedler, *Arte postal e sua dimensão política no período da ditadura militar brasileira – acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos* (UFRGS, 2015).

2.

Motivo deflagrador: há um tempo atrás, realizei uma fala sobre arte postal em um espaço de arte e, entre os presentes, estava um agente do campo que pareceu inquietar-se com o fato de eu não ter mencionado os intercâmbios de mensagens de cunho político entre os mailartistas da América Latina e Europa do Leste durante as décadas de 1970/1980. O fato é que, embora estivesse ciente da veracidade de sua colocação, me estranhou sua reivindicação, uma vez que: primeiro, este não era meu assunto de fala; segundo, minha intenção era contribuir com algum tipo de relação, senão inédita, ao menos autêntica, não baseada em uma reprodução das vozes já usuais presentes em boa parte da bibliografia sobre os conceitualismos (e por conseguinte, sobre arte postal) latino-americanos. Naquele momento, reconheci a parte de verdade da reivindicação do meu interlocutor, mas em seguida tive um sobressalto natural em perguntar, a mim mesma e a todos ali presentes, “mas qual era a real medida dessa atuação política e seu alcance efetivo?”. Desse questionamento surgiu o presente texto.

3.

O termo é emprestado do livro *Conceitualismos do sul/sur*, organizado por Cristina Freire e Ana Longoni, usado como referência para o presente artigo. Sobre o termo *conceitualismo*, o fato de muitos autores terem decidido adotá-lo para diferenciar as produções do sul das proposições de arte conceitual do norte denota uma preocupação em salientar as diferenças entre elas. O foco dessa separação é, *grosso modo*, justamente a questão política que envolveria boa parte das manifestações conceituais do sul em contraste com a questão mais tautológica presente no norte. Sobre isso, Arthur Freitas, que adota o termo *conceitualismo* para falar das produções latino-americanas de cunho conceitual, nos adverte: “Para Paul Wood, entretanto, é preciso tomar cuidado para não opor *arte conceitual* e *conceitualismo* como se fosse o caso de rebaixar o primeiro termo – visto apenas com “uma arte conceitual ‘analítica’ [...] feita por homens brancos, racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar” – para reforçar a importância cultural do segundo” (FREITAS, 2013, p. 47, nota de rodapé).



FIGURA 2

Clemente Padín (Uruguai, 1939)

selos de artista, 1973

Fonte: <https://mailartists.wordpress.com/2007/12/04/clemente-padin/>

Rememorando rapidamente algumas situações artísticas ocorridas nos períodos ditatoriais dos países latino-americanos entre as décadas de 1960 e 1980, é possível recordar algumas com caráter político que podemos chamar, não sem ressalvas, mas por ausência de um termo melhor, de *ativista*. Seria o caso de Tucumán Arde, na Argentina, que consistiu em um trabalho-evento-protesto coletivo levado a cabo em 1968 entre as cidades de Tucumán (de onde partia a temática da ação, que era a situação operária e a precariedade social da cidade), Rosário e Buenos Aires. Um dos artistas participantes das ações, Juan Pablo Renzi (1940 – 1992), nos esclarece:

Foi feito por intelectuais e artistas de diferentes disciplinas, de ambas as cidades, que conseguiram criar um fenômeno cultural com características políticas que ultrapassavam os canais habituais das vanguardas que eles mesmos praticavam. Para isso, foi necessário assimilar o conceito de vanguarda estética ao de vanguarda da política. Um dos objetivos era evitar a “absorção do trabalho” pelo circuito tradicional das instituições culturais oficiais: o outro, transformar o fato em um meio de transformação política e de

adesão às lutas populares do momento.
(RENZI, s.d., manuscrito)⁴

Dessas intenções, resultaram ações concretas, que iam desde pichações e colocação de cartazes nas ruas – e aqui é interessante notar que a estratégia abarcava ora uma estética de campanha política, ora de *arte oficial*, anunciando situações como a *1ª Bienal de Arte de Vanguardia* –, passando pela pesquisa e compilação de informações e documentação sobre a situação de Tucumán, culminando, por fim, nos eventos/exposição que tiveram lugar na Confederación General del Trabajo (CGT) de Rosário e Buenos Aires, e que reuniram todo o material de denúncia que o grupo havia coletado. A mostra de Rosário durou uma semana e a de Buenos Aires foi fechada na mesma noite de abertura pela polícia.

4.

Tradução nossa do original em espanhol.



FIGURA 3

Interior da mostra Tucumán Arde no CGT de Rosário, 1968

Fonte: The Museum of Modern Art New York (MoMA)

No Brasil, poderíamos pensar em outras situações de atuação artística que buscaram algum tipo de choque com o público, e que tiveram como característica comum o fato de se realizarem fora de espaços institucionais de arte, tal qual Tucumán Arde. No livro *Arte de Guerrilha*, Arthur Freitas oferece estudos de caso de algumas obras realizadas entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970 por três artistas, Cildo Meireles (1948), Artur Barrio (1945) e Antonio Manuel (1947), perpassados pelo pensamento do crítico engajado Frederico Moraes (1936) sobre a validade não apenas artística como política dessas situações. São elas: *Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola e Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Meireles; *Situação T/T1 (Troupas Ensanquentadas)*, de Barrio; *De 0 à 24 Horas e O Corpo é a Obra*, de Manuel.

Trata-se de algo novo que a título precário denomino de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. [...] A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevistamente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. [...] situam-se além das vanguardas e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e nas galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm contudo implicações com a arte – trata-se de uma situação-limite, uma espécie de corda-bamba. (MORAIS apud FREITAS, 2013, p. 29 – 30)

A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. (ibid., p. 250 – 251)

Garrafas adulteradas do refrigerante mais conhecido do mundo e um dos símbolos máximos do capitalismo

(para não falar nas cédulas de dinheiro interferidas com uma mensagem claramente política, embora refinada); galinhas queimadas vivas em um ritual chocante inserido em uma cenografia calculada e com um título histórico abertamente provocador; grandes “corpos” formados de pedaços de carne, sangue, ossos, barro, entre outros elementos, embalados e abandonados num córrego de uma grande cidade para serem encontrados por uma população atônita e, logicamente, pela polícia; uma exposição censurada por um museu de arte moderna e que dá origem a um suplemento-obra debochado e crítico inserido dentro de um jornal diário comum; um artista que oferece o próprio corpo nu como obra, em meio a uma vernissagem cheia de figurões importantes ao ter sido negado ele mesmo como obra de arte pelo júri do salão, causando com isso certo rebuliço na imprensa.

Algumas dessas ações têm sua efetividade manifesta em potencial de choque mais possível de ser medida do que outras. As garrafas de Cildo Meireles, por exemplo, tendem a ser mais difíceis de mensurar em termos de alcance, o que inclusive leva o próprio autor de *Arte de Guerrilha* a chamar nossa atenção para um interessante fenômeno: muitas dessas obras que nascem motivadas por propostas contestatórias, acabam completando seu ciclo apenas quando retornam à instituição artística, uma vez que é a partir delas que a história é contada, ou seja, no fim das contas o que mais ficou das garrafas de Coca-Cola que ensinavam a fazer coquetel molotov ou ordenavam *Yanques Go Home* é principalmente o fato de sabermos delas e podermos repassar essa história adiante, com a esperança de que eventualmente tenham chegado à mesa de alguém, naqueles dias, que percebesse sua mensagem. As demais obras, ao serem mais explícitas e por terem sido documentadas pelos artistas ou até mesmo debatidas dentro da imprensa, nos permitem pensá-las como um pouco mais autônomas em relação à instituição arte, mesmo que todas, sem exceção, também tenham precisado da ajuda das legitimações institucionais para serem contadas. O fato é que, mais ou menos autônomas, todas foram produzidas sob uma inteligência estratégica que justifica serem enquadradas na nomeação *arte de guerri-*

lha, mesmo que saibamos as distâncias que as separam de uma atuação de guerrilha propriamente dita. Cada uma à sua maneira pretende, e possivelmente consegue, acionar diferentes camadas da sociedade, contado com certa aleatoriedade como ferramenta, ultrapassando o público de arte e seus pares usuais e atingindo parcelas da população que sequer poderiam ou desejariam conceber tais manifestações como arte. Quando se produz esse encontro, mesmo que fugaz e encadeador das mais diversas possibilidades de reação, é que, cremos, teríamos obras mais propriamente políticas.

Luiz Camnitzer (1937), artista, teórico e educador nascido na Alemanha, criado no Uruguai e atualmente radicado nos Estados Unidos, é autor de um texto-chave para o pensamento sobre as possibilidades de uma arte política na América Latina. Escrito em 1970, *Arte Contemporânea Colonial* é breve e direto, e demonstra as preocupações de Camnitzer em relação às possibilidades de atuação e armadilhas a que estariam sujeitos os artistas atuantes em lugares historicamente colonizados. Ele alerta para a infertilidade de discursos folcloristas postigos na mesma medida que sinaliza o perigo da entrega cega do artista colonial ao que denomina *estilo internacional*, em poucas palavras, aquilo que vem de fora e entra no país colonizado como uma tendência. Diante dessas soluções duvidosas, o autor oferece duas possíveis saídas para esses artistas da colônia que “sempre têm diante de si a opção permanente entre seus princípios, a corrupção e as esmo-las” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 272). Na primeira delas, mais moderada, o artista poderia se utilizar de formas relacionadas à arte para “informar acerca de condições para uma cultura”, dentro do que Camnitzer chamaria de “alfabetização perceptiva” do público.

Isso significa informar a respeito de situações não necessariamente estéticas, capazes de afetar o mecanismo que eventualmente vai produzir ou definir uma cultura. Isolar, salientar, e levar à consciência elementos transculturais, e dar uma ideia de essências que permitirão a criação de novas plataformas, isso é o

que sinto ser necessário. (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 272)

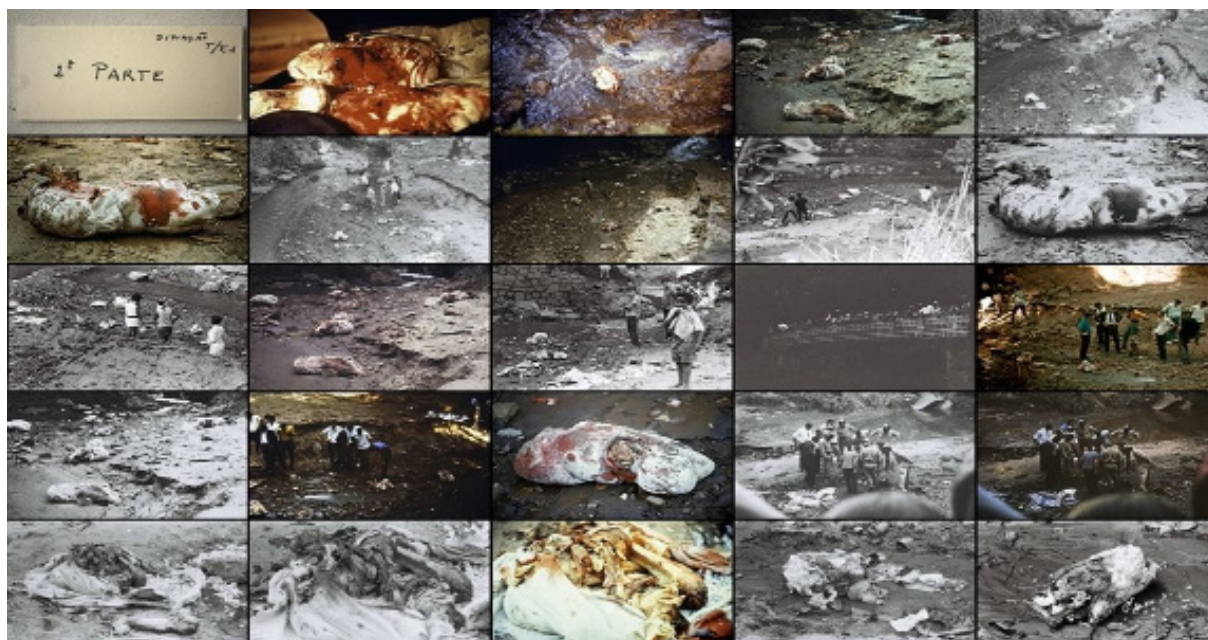


FIGURA 4

Artur Barrio (Portugal, 1945)

Imagens da Situação T/T1, Belo Horizonte, 1970

Registro fotográfico de César Carneiro | Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/>

A outra possibilidade seria uma atuação mais drástica que visasse afetar estruturas reais da sociedade por meio do emprego de uma criatividade própria do fazer artístico. O exemplo estaria na atuação de determinadas guerrilhas urbanas que, mesmo alheias aos conteúdos da arte, funcionariam “para expressões que, ao mesmo tempo em que contribuem para uma mudança total da estrutura, também possuem uma alta densidade de conteúdo estético” (p. 273). Camnitzer elenca o Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros (MLN-T), grupo uruguaio marxista-leninista ativo entre as décadas de 1960 e 1970, envolvido em ações contundentes como roubos a bancos, distribuição de dinheiro roubado e comida aos pobres, sequestros e assassinatos políticos. Para o autor, tanto artistas quanto guerrilheiros partiriam de um ponto comum: o objetivo de comunicar mensagens e ir alterando as condições do público no decorrer desse processo. O efeito de

uma ação seria, tanto no caso do artista quanto do guerrilheiro, proporcional ao risco que se está disposto a correr e ao nível de subversão que se está disposto a encarar para obter os fins desejados.

A partir dessas ideias propostas por Luis Camnitzer, não parece difícil constatar que a maior parte dos artistas latino-americanos daquele período teriam optado pela opção moderada, provavelmente por ela estar situada mais próxima às atribuições artísticas propriamente ditas, não requerendo do artista grandes mudanças de lugar em relação a seu estatuto de *aquele que mostra*, de *aquele que coloca uma lupa sobre a sociedade*. É um lugar mais natural, com certeza. Alguns poucos episódios mais extremos, como o violento *Tiradentes* de Cildo Meireles, chegariam mais próximos de um limite entre arte e outra coisa (talvez guerrilha), na qual a estratégia de choque enfrenta uma ética de direito à vida e gera um paradoxo impossível de ser resolvido, ocasionando incômodo e algo forte sobre o qual pensar. As outras manifestações comentadas no corpo deste artigo se situariam em locais variados e talvez móveis dessa linha não muito reta que separa a estratégia moderada da estratégia do choque.

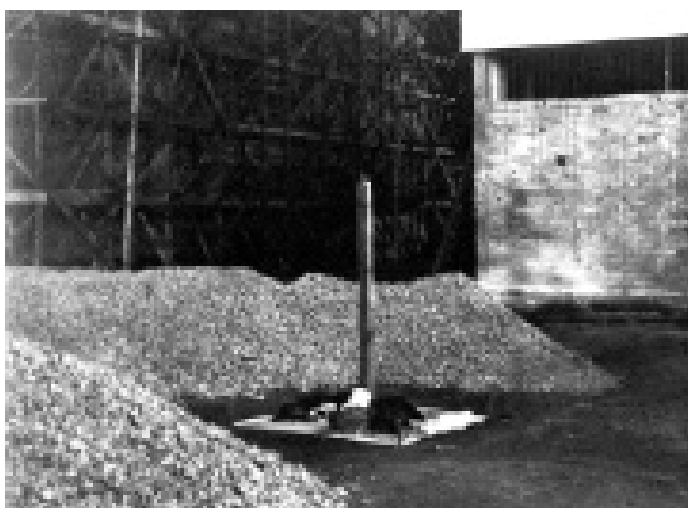


FIGURA 5

Cildo Meireles (Brasil, 1948)

Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político, 1970

Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33693/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico

Voltamos, então, à arte postal para pensar qual sua situação em meio a isso, mas não sem antes citar mais uma vez Camnitzer, quando este comenta a arte “tradicional” em contraste com a arte “de guerrilha”, pois sua clareza contribui ao raciocínio aqui pretendido:

Os objetos artísticos servem como pontos de identificação alienados do consumidor, exigindo mais simpatia do que empatia. O consumidor, por exemplo, é capaz de se identificar com a mensagem moral de um filme. Ele o aplaude, sentindo que desse modo paga a sua cota de compromisso pessoal, sem ter que mudar o curso de sua vida de uma maneira significativa. Trata-se da mesma ação catártica oferecida pela religião.

Por sua vez, a estética do desequilíbrio, a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição, não dá espaço para o conforto da alienação. (ibid., p. 274)

Sem entrar nos méritos da validade dessa segunda sentença, de que o desequilíbrio teria o poder de arrancar pessoas de seus universos alienados, o que nosso ceticismo histórico calejado tende a achar questionável, podemos pensar em qual nível de subversão ou moderação estavam situadas as manifestações dos mailartistas⁵ se comparadas aos trabalhos de seus contemporâneos mais radicais. Prestemos atenção ao objeto de arte postal e ao modo como é compartilhado: quanto ao suporte, tratam-se normalmente de obras em papel de diversos tipos e tamanhos, enviadas em envelopes interferidos e/ou como cartões postais. Há um uso massivo de técnicas de reprodução, como o xerox, carimbos e selos de artista, fotografias e colagens. Quanto à linguagem, nota-se uma aproximação à poesia visual, o apreço pelos jogos de palavras, slogans de estilo publicitário, uso do humor e ironia com viés ácido e de um nonsense que aponta para o dadaísmo. As palavras tendem a ser imagens e as imagens propriamente ditas tendem a se fragmentar e/ou serem repetidas inúmeras vezes como símbolos de algo ou de al-

5.

Mailartista é um dos termos mais usuais para designar os artistas (ou não-artistas) praticantes de arte postal. É utilizado por, entre vários outros autores, Julio Plaza no texto de catálogo da XVI Bienal de São Paulo (1981).

guém. Em matéria de conteúdo, nota-se claramente uma autorreferencialidade ao artista, à rede e à história da arte, questões de denúncia social e política e uma abordagem anti-institucional e anti-aurática sobre a obra de arte e sobre questões de autoria e autenticidade. Sobre sua circu-

lação, a arte postal acontece sobretudo via sistema de correios, através de uma rede de contatos aberta, na qual qualquer um poderia, em tese, desempenhar as funções de remetente, destinatário ou propositor, sempre e a partir de onde desejar. Todas essas pessoas conformam uma rede global em constante movimento, que permite uma comunicação artística à distância, gerando colaborações, trocas de informações e experimentações e o que mais se desejar.



FIGURA 6

Paulo Bruscky (Brasil, 1949)

Título de eleitor cancelado, 1979

Fonte: myartguides.com/exhibitions/ai-5-50-anos-ainda-nao-terminou-de-acabar/attachment/paulo-bruscky-titulo-de-eleitor-cancelado-1976/

Fabiane Pianowski, em sua tese de doutorado defendida em 2013 na Universitat de Barcelona, coloca duas perguntas que nos interessam sobremaneira para a reflexão que nos propomos, são elas: “pode-se dizer que a arte postal latino-americana é uma arte caracterizada pelo protesto e pela denúncia?” e “o

estudo da arte postal permite refletir sobre a influência da repressão ditatorial na produção artística latino-americana?” (PIANOWSKI, 2013, p. 34)⁶. Sua hipótese é a de que “a repercussão do sistema político ditatorial influenciou tanto a arte quanto a cultura, a tal ponto que se pode considerar que a arte postal latino-americana se distinguiu do resto do mundo” (ibid., p.35). Para o estudo, a pesquisadora se valeu de questionários *online* junto a mailartistas atualmente ativos, vários deles atuantes na rede desde os períodos ditatoriais, levando em conta questões como motivações, linguagem utilizada, temáticas, entre outras. A conclusão de Pianowski, depois de um exaustivo cruzamento de dados e depoimentos, foi a seguinte:

6.

Traduções nossas do original em espanhol.

[...] os dados apontaram que, sobre a intencionalidade *Ativista* dos mailartistas, foram poucos os que assumiram essa atitude como determinante da sua prática, sendo suas intenções *Artística* e *Comunicativa* muito mais significativas em todas as regiões estudadas. É verdade que houve uma maior concentração da posição reconhecida como *Ativista* entre os artistas latino-americanos [...], no entanto, nos comentários gerais de todas as nacionalidades, foi possível averiguar que, apesar da escolha de outras alternativas, *Artística* ou *Comunicativa*, alguns marcaram que o caráter ideológico está presente em sua arte, ou por entender a arte como um compromisso político ou porque determinadas convocatórias e projetos induzem a um compromisso político-ideológico.

Por outro lado, observou-se que, em relação à motivação dos participantes, [...] a categoria *Expressão utópica* é muito mais significativa na América Latina do que em outras regiões.

Por todas estas razões, conclui-se que não se pode demonstrar efetivamente que a arte postal arte latino-americana é realmente caracterizada como uma arte comprometida com o protesto e a denúncia; no entanto, foi possível constatar que de fato existe na América Latina uma maior preocupação com as questões de ordem política e social. (Ibid., p. 314-315)

Se formos completamente honestos em estabelecer uma comparação entre as obras de arte postal das décadas de 1960 a 1980 com o resto das manifestações conceitualistas da mesma época, se levarmos em conta as respostas dadas pelos artistas aos questionários de Pianowski, se tomarmos a sério as possibilidades de atua-

7.

Em minha monografia *Why are you doing mail art: dois momentos da arte postal (1979 | 2016)* e *alguns trajetos da rede eterna*, me proponho a analisar vários pontos relacionados às potências da arte postal, tanto em torno da década de 1970 quanto na atualidade. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173547>

ção efetiva que nos sugere Luis Camnitzer e se prestarmos atenção às reais possibilidades de uma rede que, embora global, não deixa de ser uma grande e a-temporal/a-espacial conversa entre pares, poderemos supor sem maiores ilusões que as expectativas utópicas depositadas no conteúdo informativo ativista e libertador da arte postal, ou na sua ausência de fronteira ou censura, são exatamente isso: expectativas utópicas. Nobres, interessantes, artisticamente fortes, sistematicamente originais, pessoalmente libertadoras, politicamente catárticas, sim, sem dúvida⁷, mas nada perto daquele extremo da linha onde se encontra a atuação política de desequilíbrio de que nos fala Camnitzer, bem longe do choque e, geralmente, de público muito reduzido. É evidente que há uma postura política em denunciar desaparecimentos (como o episódio do filho do artista argentino Edgardo Antonio Vigo, desaparecido durante a ditadura militar naquele país), prisões, miséria, censura e também em abordar questões relacionadas à liberdade sexual e de conduta ou de escape ao sistema tradicional das artes. Tudo isso é visível em boa parte desses objetos, se lê nos depoimentos dos mailartistas e é inegável que constituem enormes potências em muitos sentidos. Entretanto, não parece suficiente para que pensemos esses trabalhos em uma chave de eficácia política estrutural de algum tipo ou insistamos em repetir como um mantra que *a arte postal latino-americana é política, fim*.

Como já foi sugerido aqui, boa parte dos mailartistas e pesquisadores do tema se dedicam a focalizar de maneira insistente as possibilidades subversivas, em diferentes graus e características, das ações da arte por correio. A maior parte deles aceita as intenções políticas contidas nos objetos enviados ou nas convocatórias propostas como prova suficiente de que se trata, então, de arte política. Além disso, cansa-se de afirmar a arte postal como democrática e de fácil acesso, pois em teoria, qualquer um teria os meios para inserir-se na rede e praticá-la. Na verdade, isso é mais complicado do que parece, segundo escancara Ulises Carrión em seu artigo *Mail Art and The Big Monster*:

Tem sido dito que a Arte Correio é fácil, barata, despretensiosa e democrática. Tudo isso é bobagem.

[...] A arte postal é democrática? Eu duvido disso. Para uma arte que pretende ser estendida, 200 correspondentes é muito muito pouco. E aqueles 200 nomes são escolhidos com grande cuidado. E algumas respostas são, sem dúvida, mais valiosas que outras. (CARRIÓN, 1979, panfleto)⁸

8.

Tradução nossa do original em inglês.

Mesmo tendo em conta que a rede não é tão imensa e aberta quanto parece, ainda poderíamos ser otimistas e supor que, sobretudo em tempos de ditaduras, seria de grande utilidade poder veicular informação política e de denúncia para além dos muros da repressão, possibilitando assim que pessoas de fora tomassem consciência do que ocorria nesses estados de exceção. Ainda, alguém poderia argumentar que a arte postal não se reduzia apenas aos envios e recebimentos de uma pessoa a outra, incluindo também as mostras públicas desses materiais e a produção de publicações com imagens e textos que poderiam circular com um alcance que extrapolasse os eventuais limites da rede. Certamente isso é bem verdade, mas mesmo aqui é necessário ponderar uma importante questão sobre o funcionamento das redes e o processo humano de assimilação de informação mediada. Camnitzer já nos alertava para a diferença entre simpatia com uma causa e empatia quanto a ela. Anne Couquelin, ao analisar o fenômeno da rede comunicacional na qual estamos todos inseridos, mas tratando disso para falar de arte, chega a alguns lugares bem simples, porém de grande importância para nós, um deles diz respeito ao bloqueio e à saturação de uma informação no interior da rede:

O bloqueio pela repetição de uma mesma coisa é sinal de autonomia, mas também assinala os limites de um exercício. A redundância dos diferentes vetores assegura, com efeito, a manutenção da rede, mas também a condena ao desgaste por saturação.

[...] Assim como o autor (de uma mensagem) não é mais tido como origem, o acontecimento também deixa de ser novidade. Todo o conteúdo se encontra, nesse caso, no mesmo plano, na mesma circularidade. (CAUQUELIN, 2005, p. 61)



FIGURA 7

Edgardo Antonio Vigo
(Argentina, 1928-1997)

A Lei do Funil, c. 1974

Fonte: <http://www.ramona.org.ar/node/18175>

Para a autora, saber que há uma rede e que se está dentro dela é exatamente a principal mensagem dessa mesma rede (lembrando aqui a famosa frase “o meio é a mensagem”, de Marshall McLuhan). Isso nos traz ao ponto presente e às consequentes perguntas, a essas alturas quase retóricas: realmente podemos acreditar na veiculação de informação por si só como medida política? E quanto à banalização por repetição? E quanto à empatia do receptor? E quanto à estetização da denúncia? São questões cientes de seu risco anacrônico, pois levam a pensar a rede de arte postal a partir de uma ideia mais recente – e, portanto, complexa – de rede. Mas parece importante pensar até que ponto um envelope com frases de libertação e um selo de denúncia em língua espanhola, destinado à caixa postal de um artista soviético, por exemplo, pode ser tão indiscutível como obra política. Já sabemos que em certa medida sim, pode, mas qual é essa medida também interessa pensar. O palpite é de que é uma medida micro, que opera à margem, que é antes da ordem da utopia do que do choque. E esse alcance já parece suficiente e torna desnecessário exacerbar a força daqueles pedaços de papel viajantes. É certo que tais papéis nos contam toda uma história, e isso é tocante, mas não é absurdo crer que respeitá-los passa também por não lhes atribuir demasiadas responsabilidades. Foi o que se buscou fazer ao longo deste artigo, acreditando-se que respostas fáceis interessam menos do que (boas) perguntas sinceras.

REFERÊNCIAS

CAMNITZER, Luiz. Arte contemporânea colonial, in: FERREIRA, G., COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

CARRIÓN, Ulises. Mail Art and The Big Monster, in: *The Erratic Mail International System at the Egmont Hojskolen*, Dinamarca, 1979. Disponível em: <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1979/BigMonster.html>

CARVALHO, Ana M. A. *Espaço N.O., Nervo Óptico*. FUNARTE: Rio de Janeiro, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. Iluminuras: São Paulo, 1999.

_____. *Terra Incógnita*, vol. 3. MAC USP: São Paulo, 2015.

FREIRE, C., LONGONI, A. (org.) *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

BARONI, Vittore. *Enter Network: en el principio era el Mail Art*. In: *Neural*, n.3, 1994. Disponível em: <http://www.merzmail.net/vit.htm>

PIANOWSKI, Fabiane. *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Tese de doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte – Departamento de Historia del Arte, Facultat de Geografia i Historia, Universitat de Barcelona. Barcelona, 2013.

RENZI, Juan Carlos. *Tucumán Arde*. Disponível em: http://juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf

SHEDLER, Liana. *Arte postal e sua dimensão política no período ditadura militar brasileira – acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos*. Trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

A profissionalização da mulher no Campo artístico

ANA CLAUDIA DE MOURA CABRAL

Graduanda do Bacharelado em História da Arte, pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar como se deu a profissionalização da mulher no campo das artes. Alicerçada nos estudos feministas voltados para a História da Arte, busco compreender o contexto social em que a produção da mulher foi inserida ao longo da história, a fim de entender os motivos pelos quais tantas artistas foram silenciadas e esquecidas pela História Geral da Arte.

Palavras-chave: Mulher artista. Sistema das Artes. Feminismo. Estudos de gênero.

ABSTRACT

The present work aims to investigate how women's professionalization in the field of arts occurred. Based on feminist studies directed to Art History, I try to understand the social context in which women's production was inserted throughout history in order to comprehend the reasons why so many artists were silenced, forgotten and erased from General Art History.

Keywords: Woman artist. System of Arts. Feminism. Genre studies.

INTRODUÇÃO

Compreender como a ideologia de um momento ou de um lugar impregnou os fundamentos da disciplina histórica é requisito fundamental para uma sociedade mais justa. Por isso, a história da arte não deve ser a história da genialidade individual – ocidental, masculina e médio-burguesa –, e sim a história da criatividade por meio das imagens, transpondo individualidades, procedências geográficas e econômicas, onde a linha que separa arte e artesanato, desenho e arte, desapareça para mostrar novas maneiras de entender o mundo e expressá-lo (CAO, 2008, p. 71)¹.

O presente estudo foi fomentado principalmente pelo meu interesse em pesquisar mulheres artistas a fim de questionar e entender a sua ausência nos livros gerais de História da Arte. A minha curiosidade em saber por que praticamente não temos mulheres, por exemplo, na História da Arte brasileira antes de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, modificou-se para: quais eram as mulheres que produziam antes do modernismo? O que produziam? Como produziam? Qual o contexto social que essas artistas estavam inseridas?

Portanto, esse artigo busca investigar a história da profissionalização da mulher no campo artístico. Para isso, inicialmente, propomos analisar como as questões referentes à gênero estão intrinsecamente arraigadas e construídas socialmente em homens e mulheres. Discussão amparada pelos estudos de Marián López Fernandez Cao, *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística* e Charlotte Foucher Zarmanian, *En busca de la emancipación. Las mujeres artistas en París en torno a 1900*. Também introduzimos, com o auxílio do estudo de Tamar Garb, *Gênero e representação*, o contexto social limitador em que as mulheres artistas do século XIX es-

1.

CAO, Marián López Fernandez. *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística*. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

tavam inseridas e a luta contra esse sistema que por elas começa a ser travada.

Em seguida, a discussão seguirá orientada pelos estudos de Tamar Garb e Charlotte Foucher Zarmanian, onde buscaremos refletir sobre a exclusão das mulheres dos retratos que representavam e eternizavam os artistas na História da Arte. Através de exemplos, questionamos essa espécie de objetificação das mulheres artistas que tendia a colocá-las em uma posição de submissão e passividade ao olhar masculino ativo e, conseqüentemente, as apagava da história como produtoras e atuantes. Além de todas as dificuldades externas que as mulheres enfrentavam advindas das imposições sociais, abordaremos brevemente o conflito interno perturbador que também as sobrecarregava.

Lançaremos um olhar sobre a formação das mulheres na França, visto que muito influenciou o ensino no Brasil, utilizando fundamentalmente os estudos de Zarmanian. Por fim, abordaremos especificamente a formação educacional das mulheres artistas no âmbito nacional, contando com o auxílio dos estudos de Ana Paula Cavalcanti Simioni em *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileira e O corpo inacessível: às mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*.

GÊNERO E SOCIEDADE: UMA BREVE E INDISPENSÁVEL REFLEXÃO

Como seres pertencentes a uma sociedade que privilegia o masculino e como seres nela integrados nossa visão está, portanto, educada atendendo às normas que privilegiam o masculino ocidental. Em certas ocasiões, nossa visão haverá de transformar-se em masculina para compreender determinadas imagens, enquanto nunca, ou quase nunca, acontece o contrário. Por isso é essencial desconstruir esse olhar de poder, esse olhar discriminatório, que se opõe a nós mesmas e nós mesmos (CAO, 2008, p. 75)².

Márian Cao discute no texto *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística*, integrante do livro *Interterritorialidade: mídias, texto e educação*, como a iconografia e os aspectos formais das imagens estão intrinsecamente ligados a características de gênero. Tais características foram constituindo-se através dos séculos em uma cultura que dá preponderância ao que é masculino, sendo este associado ao que é universal e o feminino, pelo contrário, ao que é particular.

Para que possamos entender melhor como essa construção das imagens está ligada diretamente a características de gênero, Cao menciona um exercício que propôs aos alunos da Faculdade de Educação da Universidad Complutense de Madrid. O exercício era simples e baseava-se na realização de rápidos desenhos sobre determinadas frases. Cao comenta que o objetivo do exercício era, em princípio, o de “acelerar o traço e buscar a síntese da figura humana”. As frases que a autora passava aos alunos eram neutras e sem sexo, por exemplo: “enquanto corria em direção ao avião, se lembrou que tinha esquecido os papéis da reunião” ou “sua figura se assemelhava à natureza” (CAO, 2008, p. 75).

Sobre essas frases Cao chama a atenção para o fato de serem

Frases sem sexo, mas com gênero, com um gênero construído há anos, do qual vamos nos desvinculando muito pouco a pouco e que relaciona tudo aquilo que tem importância, na esfera pública, com a ação, com o poder, como o masculino; e tudo aquilo que tem a ver com a infância, com a esfera privada, a ajuda, o passivo e o doméstico, com o feminino (CAO, 2008, p. 75).

Sobre os resultados deste exercício, a professora recorda que era comum os alunos serem tomados por um sentimento de desolação, pois sentiam-se verdadeiramente mal ao perceberem como a ideia de gênero estava pré-concebida e enraizada dentro de cada um, homens e

2.

CAO, Marián López Fernandez. *Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística*. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

mulheres. Cao recorda ainda de um aluno em específico e conta a seguinte passagem: “Lembro-me de um aluno que, profundamente consternado, dizia-me que era ele quem sempre trocava sua filha, que era ‘sua’ tarefa, mas que ao colocá-la no papel, como ‘modelo’, como padrão, acabou colocando uma figura feminina” (CAO, 2008, p. 75).

Percebemos claramente nesse exercício como os padrões construídos socialmente estão arraigados dentro de nós e apresentam-se até mesmo em pessoas que não os seguem ou não concordam diretamente com eles, como foi o caso do aluno rememorado por Cao. É imprescindível que entendamos, para a análise deste trabalho, o quanto as nossas influências sociais e culturais estão vinculadas a ideia de gênero e afetam intimamente nossa percepção.

Outro exemplo, debruçando-nos um pouco mais sobre o passado, pode ser observado no texto *En busca de la emancipación: las mujeres artistas en París en torno a 1900*, de Charlotte Foucher Zarmanian, no qual a autora apresenta uma entrevista realizada em 1901, no periódico *Le Figaro*, por Maurice de Waleffe com a artista francesa Louise Abbéma (1853-1927), uma pintora conhecida não só pelo seu trabalho, mas pelo fato de não ter filhos e usar calças. O tema da entrevista está relacionado ao seguinte questionamento: “A mulher artista é feliz?” (ZARMANIAN, 2014).

A autora chama a atenção para o fato de que mesmo sendo a artista entrevistada uma mulher conhecida por estar à frente de seu tempo, no seu discurso percebe-se a resistência de um domínio social, pois este apresenta-se de maneira conciliadora e educada. Zarmanian comenta que as respostas da artista “[...] são significativas da dificuldade de pensar em uma definição estável do feminismo e da emancipação feminina na transição do século XIX para o século XX...” (ZARMANIAN, 2014, p. 40, tradução minha).

Na contemporaneidade, como tivemos o exemplo apresentado por Cao, ainda estamos presos a essas

amarras hierárquicas de gênero, construídas socialmente e interiorizadas desde muito cedo, e estamos ainda desenvolvendo lentamente um processo de desconstrução dessa ideia cultural falocêntrica. Assim sendo, se olharmos para os fins do século XIX e início de XX podemos entender como foi difícil para as mulheres, como Louise Abbéma, romper com determinados padrões.

Retomando a ideia de Cao, de atentarmos para a narrativa de uma história da arte mais justa e criativa, é importante que entendamos como as mulheres, assim como os não ocidentais e os pobres, por exemplo, foram marginalizados por uma construção narrativa baseada na genialidade individual que tinha o objetivo de valorização do ocidente, do homem e do burguês.

Tamar Garb em *Gênero e representação, texto que faz parte da obra Modernidade e Modernismo: a Pintura francesa no século XIX*, comenta que na França, no final do século XIX, por exemplo,

[...] havia diversas maneiras de se praticar arte, desenho ou exercer ofícios. Cada uma dessas práticas trazia as marcas das instituições nas quais eram ensinadas e do gênero e condições de classe de seus executantes. Consequentemente, existiam hierarquias de práticas. Por causa da educação recebida, de sua posição no contexto da família, das expectativas sociais a que estavam sujeitos e dos papéis que aprendiam a representar como naturalmente seus, havia poucas probabilidades de que meninos e meninas conseguissem alcançar a maturidade com oportunidades iguais de desenvolver uma identidade como 'artista' (GARB, 1998, p. 231)

Assim como na sociedade atual ainda é impossível se falar em oportunidades iguais e meritocracia, no período do entresséculos não foi diferente. As mulheres estavam submersas numa sociedade desigual, como exem-

plifica Garb ao apresentar a realidade da mulher artista na sociedade francesa:

Cabia aos homens discutir arte e política nos cafés de Paris, e às mulheres tocava ficar em casa bordando; cabia aos homens passar pelos rigorosos processos de treinamento das escolas de arte mantidas pelo governo, enquanto as mulheres eram enviadas para caras e elegantes escolas particulares de arte para aprenderem a ser amadoras talentosas; cabia aos homens estar à altura dos rigores de um mercado competitivo, enquanto as mulheres tinham de conter suas ambições em nome da modéstia feminina (GARB, 1998, p. 231).

É válido ressaltar, portanto, que as práticas artísticas nunca foram totalmente negadas ou proibidas às mulheres. Como bem afirmam as historiadoras Griselda Pollock e Rozsika Parker na obra *Old Mistresses: Women, art and ideology*, elas eram, sim, contidas e limitadas ao público feminino, garantindo a supremacia masculina no sistema artístico (POLLOCK e PARKER, 1981, p. 170).

Mesmo que todas as dificuldades fossem enfrentadas e supostamente superadas, as mulheres, por mais talento que apresentassem, ainda assim seriam amadoras, ainda assim seriam seguidoras de algum mestre, pois não se considerava que tivessem genialidade, mais uma das prerrogativas exclusivamente masculinas. Sobre essa ideia de gênio, Garb comenta:

Embora se reconhecesse que certas mulheres tinham algum talento, era impossível para elas se qualificarem como verdadeiramente notáveis. Para isso era preciso ter gênio, uma qualidade que se considerava, no século XIX, estar além do alcance das mulheres. [...]. O que desqualificava as mulheres para a 'genialidade' era a sua falta inata de originalidade, seu conservadorismo, sua tendência à imitação, sua intensidade

emocional acompanhada de deficiência intelectual e as preocupações necessariamente absorventes com a maternidade (GARB, 1998, p. 231).

Porém, nesse período, na França, já havia mulheres lutando contra essa crença generalizada e enraizada de que as mulheres não tinham condições nem psicológicas nem físicas para produzir obras de arte. Também lutavam para combater a convicção de que isto tinha de ser assim para manter o equilíbrio e o bem da nação e da raça, pois existia a ideia de que qualquer alteração nos papéis sociais tradicionais poderia ameaçar a ordem social e o futuro dessa sociedade (GARB, 1998).

Algumas das artistas e feministas que lutavam contra essa percepção social, desafiavam “a noção de que as mulheres nunca haviam produzido nenhuma obra artística ou literária significativa” (GARB, 1998, p. 231), enquanto outras aceitavam esta afirmação, porém explicavam-na socialmente. Garb cita, por exemplo, a feminista Maria Deraismes³ (1828-1894) que, em 1876, entende que essa vida sedentária e limitada ao lar, imposta pelos costumes, foi que impossibilitou às mulheres de encontrar um meio de se sobressaírem entre os melhores no campo das artes até aquele momento. Associado ainda a essa baixa qualidade na educação artística oferecida às mulheres é que Deraismes também denunciava a falta de instrução como um dos motivos que lhes vedou o acesso ao mundo das artes no passado (GARB, 1998).

MULHERES ARTISTAS NA HISTÓRIA DA ARTE: RETRATOS APAGADOS

A imagem da mulher como objeto de prazer e de contemplação ao olhar masculino foi um dos fatores que acabou silenciando-a como mulher agente da criação e produtora artística. Essa problemática se fez presente, assombrando e excluindo, por muito tempo, grande parte das mulheres da história da arte. Exemplos desse sufocamento da mulher como artista produtora e pensante, podem ser analisados na trajetória de duas artis-

3.

Escritora e defensora dos direitos da mulher, Deraismes ficou conhecida também por lutar pelos direitos das mulheres em praticar Maçonaria.

tas apresentadas por Whitney Chadwick em seu estudo *Mujer, arte y sociedad: Angélica Kauffmann (1741-1807) e Mary Moser (1744-1819)*, ambas estavam entre os membros fundadores da Academia Real britânica, no ano de 1768. Sobre essas célebres artistas, Chadwick comenta:

Angelica Kauffmann, eleita em 1765 como membro da prestigiada Academia de S. Luca, de Roma, foi saudada a sua chegada a Londres em 1766 como sucessora de Van Dyck. Ela já era uma pintora famosa associada à corrente decorativa e romântica do classicismo; foi em grande parte responsável pela difusão na Inglaterra das idéias estéticas de Winckelmann, e a ela se deve, juntamente com Gavin Hamilton



FIGURA 1 – Johann ZOFFANY (1733 – 1810)

The Academicians of the Royal Academy, 1771-1772.

Óleo sobre tela, Royal Collection Trust, Londres

Fonte: Royal Collection Trust

Disponível em: <<https://www.royalcollection.org.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy>> Acesso: em 14 de setembro de 2017.

e Benjamin West, a popularização do neoclassicismo nas Ilhas. Mary Moser, cuja reputação rivalizava com a de Kauffmann, era filha de George Moser, um esmaltador suíço que foi o primeiro conservador da Real Academia. Mary, elegante pintora de flores, apadrinhada pela Rainha Charlotte, foi uma dos únicos pintores desse gênero aceito pela Real Academia (CHADWICK, 1992, p. 7, tradução minha).

Essa breve apresentação elaborada por Chadwick a respeito das artistas já nos permite perceber que Kauffmann e Moser eram respeitadas e afortunadas em sua época. Porém, é possível imaginarmos que renomadas artistas, com uma produção pictórica reconhecida e, inclusive, como é o caso de Kauffmann, difusora de ideias sobre estética, sejam tomadas como passivas e objetivadas no campo das artes? Para explicar essa questão, Chadwick nos convida a analisar o quadro intitulado *Os acadêmicos da Real academia* [fig. 1], de Johann Zoffany (1733-1810), produzido entre os anos de 1771 e 1772.

A obra, como o próprio nome sugere, trata-se da reunião dos membros da Academia Real Britânica, estes eternizados através dessa imagem. Podemos observar nessa representação um considerável número de artistas, todos homens, reunidos na presença de dois modelos masculinos nus. Porém, a presença marcante nesta obra está na ausência das duas artistas mulheres que também eram membros fundadoras dessa academia, Kauffmann e Moser. Embora essas artistas tenham conquistado um lugar que até então não era comum às mulheres, visto que somente em 1922 a Academia Real iria admitir novamente uma mulher como membro, elas permaneciam vedadas a participar das reuniões de discussões sobre artes e das aulas com modelos nus.

Se lançarmos um olhar mais atento sobre essa obra, iremos perceber, porém, que Johann incluiu Kauffmann e Moser à tela representando-as através de dois bustos, os quais se encontram pendurados na parte superior da parede direita. Nesse momento temos a anulação dessas mulheres como agentes, impondo-as a uma condição de objetificação. Chadwick explica que elas “tornaram-se

objetos de arte em vez de produtoras: seu lugar está entre os baixos-relevos e moldes de gesso que são objetos de contemplação e inspiração por parte dos artistas masculinos. Elas se tornaram representações” (CHADWICK, 1992, p. 7-8, tradução minha).

O quadro de Johann Zoffany afirma o papel marginalizado que tradicionalmente foi atribuído à mulher artista na História da Arte, tanto na pintura como na escultura. Nas palavras de Chadwick, a obra de Zoffany “confirma a imagem da fêmea como objeto de contemplação do homem em uma história de arte geralmente consagrada seguindo os marcos dos ‘antigos mestres’ e das ‘obras-primas’” (CHADMICK, 1992, p. 8, tradução minha).

Tamar Garb também levanta uma importante discussão acerca de dois quadros produzidos do final do século XIX (quase cem anos após a produção de Zoffany): *Ateliê em Batignolles* [fig. 2], de Fantin Latour (1836-1904) e *Ateliê do artista, 9 rue de la Condamine* [fig. 3], de Frédéric Bazille (1841-1870), ambos datados de 1870.



Figura 2 – Henri Fantin-LATOUR (1836 – 1904)

Un atelier aux Batignolles, 1870.

Óleo sobre tela, 204 x 273,5cm. Musée d’Orsay, Paris.

Fonte: Musée d’Orsay

Disponível em: < http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=100052&cHash=6cb9011376 >

Acesso em: 20 de setembro de 2017



Figura 3 – Frédéric BAZILLE (1841-1870)

L'atelier de Bazille, 1870.

Óleo sobre tela, 98 x 128,5cm

Musée d'Orsay, Paris

Fonte: Musée d'Orsay

Disponível em: < http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.htmlno_cache=1&S=&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2409&print=1&no_cache=1& > Acesso em: 01 de outubro de 2017.

Em ambas as telas podemos observar grupos de artistas homens reunidos, seja a representação de uma reunião mais formal, como a da primeira obra, na qual Manet (1832-1883) é representado como a figura do mentor, envolto pelos demais artistas; ou seja a representação de uma reunião informal, como a da segunda obra, a qual reverencia a ideia da boemia e do artista marginal romantizado (GARIBOLDI, 1998). Entre os artistas presentes nas obras, estão Manet, como já mencionado, Monet (1832-1883), Renoir (1841-1919), Bazzile, Zola (1840-1902) e Astruc (1833-1907).

4.

Importante artista do impressionismo juntamente com Mary Cassatt (1843-1926) e Eva Gonzales (1849-1883).

Garb chama a atenção para o fato da total ausência da mulher artista nestas reuniões. Para problematizar ainda mais, a autora traz para o seu discurso o historiador do impressionismo John Rewald que, em parte de seu trabalho, se dedica a explicar o fato dos artistas Degas (1834-1917), Cézanne (1839-1906) e Pissarro (1830-1903) não estarem presentes nestas representações. O que Garb sinaliza é que em nenhum momento é questionado pelo historiador o fato destas reuniões serem somente entre homens. Rewald não questiona, por exemplo, a ausência da artista Berthe Morisot⁴ (1841-1895), que também atuava fortemente no período, e sequer “reconhece que as reuniões informais de artistas nos cafés eram frequentadas só por homens e que quaisquer mulheres presentes teriam de ser garçonetes, *demi-mondaines* ou operárias, mas não artistas” (GARB, 1998, p. 234), como veremos, em breve, nas palavras de denúncia das próprias artistas.

Retomando as telas em análise, de Latour e Bazille, embora, como pudemos perceber, a mulher tenha tido a sua presença como artista atuante excluída da representação real desses grupos, por outro lado, a figura feminina está presente nestes quadros, assim como ocorreu em Zoffany, como demonstra Garb:

No de Fantin Latour, lá está ela como uma clássica referência mítica, uma pequena figura sobre a mesa, mas repleta de associações como a ‘mulher musa’, a ‘mulher com ideal abstrato’, a ‘mulher’ como portadora de diversos deslocamentos simbólicos. No de Bazille, a ‘mulher’ representa, nos quadros nas paredes, tanto a seriedade do envolvimento do artista com seu trabalho (poucos artistas ambiciosos podiam dar-se ao luxo de negligenciar o nu) quanto sua identificação com a nova estética naturalista, ou seja, a tendência a ver a pintura como uma representação precisa do mundo tal como era observado pelo artista (GARB, 1998, p. 237).

A real situação social dessas mulheres artistas, no período até então estudado, é de que elas não estavam presentes nessas representações que eternizavam a ima-

gem do artista atuante e também não estavam nas ruas e nem nos cafés, mas, sim, nas salas de estar e nos ateliês particulares. Sobre essa situação institucional Garb irá trazer como exemplo as mulheres artistas do final do século XIX, o que observamos anteriormente nos casos de Kauffmann e Moser:

A ausência das mulheres nos retratos de grupos de artistas nos lembra a posição institucional das artistas na França do final do século XIX. A despeito do fato de que muitas delas expunham suas obras nessa época, elas atuavam dentro de uma estrutura de poder das instituições artísticas que era exclusivamente masculina. Excluídas de todos os organismos oficiais, por lei ou por costume, nunca seriam vistas em nenhum retrato formal de grupo de especialistas (GARB, 1998, p. 235).

Sobre as limitações impostas às mulheres, Garb traz em seu discurso a voz da artista russa Marie Bashkirtseff (1858-1884), que em 1882 reclamava pela liberdade absoluta do cotidiano – atos como passear, sair, jantar fora, frequentar cafeterias – liberdade esta que ela associa a felicidade da vida cotidiana. Essa falta de liberdade denunciada por Bashkirtseff é ainda mais intensa para as mulheres solteira, como comenta o filósofo e historiador Jules Michelet, em 1859, ao afirmar que se uma mulher solteira saísse à noite poderia facilmente ser confundida com uma prostituta. Ele ressalta também que se uma mulher solteira adentrasse esses lugares tradicionalmente frequentados unicamente por homens, como um café, o evento causaria enorme espanto e desconforto (GARB, 1998).

É muito importante para a análise que se propõe esta pesquisa que entendamos que embora a mulher artista seja marginalizada na História da Arte, a sua presença é rumorosa. Sobre a existência destas artistas, Garb comenta:

Na época em que os ‘retratos de estúdios’ de Fantin Latour e Bazille estavam sendo realizados, Eva Gonzales, alguns anos

mais jovem que os demais, e Berthe Morisot, que tinha a mesma idade de Bazille, Monet e Renoir, faziam parte de um grupo de pintores e críticos que havia se congregado em torno de Manet (GARB, 1998, p. 238).

Além de Gonzales, Morisot, Bashkirtseff, muitas outras artistas estavam atuando e lutando por espaço no meio artístico:

Na França do final do século XIX havia um número sem precedentes de mulheres artistas trabalhando profissionalmente e transpondo a estrutura institucional do mundo artístico. Havia aquelas que, como Virginie Demont-Breton tinham aspirações a uma carreira acadêmica e participaram da prolongada campanha pela admissão de mulheres na École des Beaux-Arts; as que, como Madeleine Lemaire, tiraram proveito do multifacetado mercado de arte e da crescente estruturação das exposições particulares, além de exporem regularmente no Salão; aquelas que, como Rosa Bonheur, por meio de seu marchand, vendiam seus trabalhos independentemente na França e no exterior; as que como madame Léon Bertaux, uniram-se a outras mulheres em foruns femininos para combater o preconceito e a exclusão; as que expunham seus trabalhos no Salão e em cercles e salões de mulheres como Eva Gonzalès e Marie Bashkirtseff, e aquelas como Mary Cassat e Berthe Morisot, que preferiam a estrutura sem júri das mostras impressionistas independentes para expor seus trabalhos (GARB, 1998, p. 239).

Garb comenta em seu texto que as artistas, que estão crescendo e tomando espaço como profissionais, tornaram-se uma personagem padrão para os caricaturistas e um alvo fácil como imagem de ‘mulher pouco feminina’ ou ‘ingênua’. A historiadora Filipa

Lowndes Vicente reforça essa questão em sua obra *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX)*, ao comentar sobre a construção de imagens cômicas a respeito, por exemplo, das mulheres sufragistas:

Não foi por acaso, aliás, que as mulheres sufragistas se tornaram num alvo preferido dos desenhos e comentários jocosos da imprensa da época, numa tradição que persiste até aos nossos dias, onde ainda é comum ‘as feministas’ serem referidas de forma jocosa ou condescendente na comunicação social (VICENTE, 2012, p. 153).

As mulheres além de lutarem por um espaço no mercado artístico, buscando meios alternativos para a profissionalização, sem o apoio do estado e a liberdade que dispunham os homens, como vimos nos exemplos anteriormente mencionados, precisavam combater ideias predominante como:

[...] engajamento sério e profissional com a arte estava além das capacidades de uma verdadeira mulher. Se houvesse mulheres que demonstrassem uma capacidade artística excepcional, então o sentimento era que elas tinham necessariamente de renunciar a seus atributos intrinsecamente ‘femininos’, e assim ameaçavam solapar toda a estrutura social sobre a qual se erguia a França moderna. Se as mulheres fossem abençoadas com uma sensibilidade refinada e uma percepção estética desenvolvida, isto deveria ser expressado nas atividades adequadas dos afazeres domésticos, o bordado, a montagem de álbuns e a pintura de aquarela, nada muito difícil ou ambicioso, nada que as afastasse de seus deveres primários de esposas e mães (GARIBOLDI, 1998, p. 239-240)

Além das dificuldades enfrentadas e do conflito externo aos quais essas mulheres eram expostas, existia ainda o perturbador conflito interno a ser superado:

5.

Coventry Kersey Dighton Patmore (1823-1896), poeta inglês que ficou famoso com o poema *Anjos do lar* (*The Angel in the House*), no qual dá dicas, conceitua e classifica a ideia de um casamento feliz. Na obra, Patmore elogia a esposa Emily como modelo perfeito e adequado da esfera doméstica.

Ser uma artista profissional era, em muitos lugares, transgredir as expectativas sociais. Embora os mecanismos conscientes e inconscientes para enfrentar esta situação possam ter variado, não havia uma só artista na França do final do século XIX que conseguisse escapar do conflito, interno e externo, acarretado pela tensão entre suas aspirações como artista profissional e o ideal 'feminino' (GARB, 1998, p. 239-240).

Esse conflito foi vivido e narrado pela escritora britânica Virginia Woolf (1882-1941), no texto *Profissões para mulheres*, de 1931. Woolf nomeou esse angustiante conflito de fantasma, o qual ela homenageia com o nome da heroína do poema *Anjo do Lar*, de Coventry Patmore⁵.

A narrativa de Virginia Woolf é muito envolvente, forte e repleta de sentimento. Sentimento esse que nos faz refletir sobre a realidade de todas essas artistas, mulheres criativas e atuantes, por isso, embora o trecho pareça extenso, apresento-o, pois é extremamente importante para o presente estudo:

Os artigos têm que ser sobre alguma coisa. O meu, se bem me lembro, era sobre um romance de um homem famoso. E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que se fosse resenhar livros, ia ter que combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, "O Anjo do lar". Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. [...]. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela

ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontade dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. [...] na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura”. [...] Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela me mataria. Arrancaria o coração da minha escrita. Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo (WOOLF, 2012, p. 11-13).

Woolf representa de forma brilhante em sua narrativa essa dificuldade para a mulher libertar a sua imaginação e criar livremente, quando se sente rigidamente condenada pela censura masculina. Para ela esse pode ser um dos motivos pelos quais várias escritoras optaram por usar pseudônimos masculinos, como George Eliot⁶ e Miss Brönte⁷, por exemplo, pois “talvez quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas tirânicas em relação ao seu sexo” (WOOLF, 2012, p. 28). A narrativa da escritora sobre esse fantasma que atormenta e tenta impedir o posicionamento da mulher poderia ser tranquilamente transposta para praticamente qualquer área do conhecimento que pudesse afastá-la do doméstico.

6.

Pseudônimo de Mary Ann Evans (1819-1880).

7.

Charlotte Brönte (1816-1855) escreveu o famoso romance *Jane Eyre*, publicado em 1847, com o pseudônimo de Currer Bell.

AS ESCOLAS PARTICULARES E A CALOROSA LUTA POR ESPAÇO NA ACADEMIA FRANCESA

Charlotte Foucher Zarmanian comenta, em seu estudo *En busca de la emancipación. Las mujeres artistas en París en torno a 1900*, mencionado anteriormente, que foi somente no ano 1897, sob a pressão do coletivo *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, liderado pela escultora Hélène Berteaux (1825-1909), desde 1881, que a Escola de Belas Artes da França abre suas portas às mulheres. A historiadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, em seu texto *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*, ressalta que a partir de 1770 a academia até reconhecia a possibilidade de mulheres participarem do quadro de alunos, porém o procedimento para que fossem aceitas era totalmente diferente do processo realizado pelos artistas homens. Simioni comenta que essas artistas “teriam de contar com uma indicação real que atestasse serem ‘excepcionais’, e ainda assim só poderiam ser recebidas até o número máximo de quatro” (SIMIONI, 2007, p. 86).

Como exemplo dessa indicação real, podemos destacar as artistas Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) e Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), ambas indicadas pela rainha Maria Antonieta à academia francesa. Artistas tidas, então, como excepcionais, sofreram o processo de exclusão dentro da academia, embora pertencentes a esta, visto que as suas obras não eram igualadas às realizadas pelos alunos do sexo masculino. Simioni destaca que

[...] a maneira com que foram tratadas pelos críticos, não apenas pelo conteúdo por vezes jocoso, mas, sobretudo, por relacionarem as obras de uma, exclusivamente, às da outra, terminou por excluí-las da comparação com os pintores homens. Paulatinamente, foi sendo criado um mundo à parte para essas mulheres artistas (SIMIONI, 2007, p. 87).

Antes das portas da Escola de Belas Artes realmente se abrirem para as artistas do sexo feminino, conforme comentado por Zarmanian, as mulheres que desejavam estudar artes recorriam às escolas privadas e às oficinas particulares, que, até então, haviam desempenhado um papel crucial para a formação das mulheres artistas. Os cursos particulares geralmente eram ministrados por artistas consagrados dentro do sistema oficial. Entre os ateliês que admitiam a presença do público feminino, estão o ateliê de Adelaide Labille-Guillard, o ateliê David, o ateliê de Abel Pujol, o ateliê de Léon Cogniet, o ateliê de Henry Scheffer, o ateliê de Charles Chaplin, o ateliê para escultoras de Mme. Léon Bertaux e o ateliê de Mme. Trélat. (SIMIONI, 2007).

Um importante modelo de escola alternativa não somente para as mulheres, mas também para os artistas estrangeiros, foi a Academia Julian, criada em 1868, por Rodolphe Julian. A escola já no ano de 1873, pouco tempo após sua inauguração, possuía turmas mistas, “o que era então um gesto ousado por mesclar alunos e alunas em um mesmo recinto recebendo formação igualitária” (SIMIONI, 2007, p. 91). Além disso, Simioni comenta que

[...] as jovens encontraram uma formação equiparável à dos homens, podendo exercitar-se no estudo do modelo vivo, diariamente, por até oito horas seguidas, e contando ainda com as lições fornecidas pelos grandes mestres que também lecionavam na École des Beux-Arts. O único senão é que ali deveriam estar dispostas a pagar caro por tantos privilégios: as mensalidades e as anuidades para mulheres custavam, geralmente, o dobro das masculinas (SIMIONI, 2007, p. 92).

É válido destacar que a famosa escola recebeu inclusive diversas artistas brasileiras, que também obtiveram tardiamente a abertura das portas na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro⁸. Entre as alunas estão

8.

Assunto do subcapítulo seguinte.

Julieta de França (1870-1951), Georgina Albuquerque (1885-1962) e Nair de Teffé (1886-1981).

Zarmanian chama a atenção para o fato de Paris estar se tornando, por volta de 1900, um centro internacional no campo artístico. Juntamente com as imigrações procedentes das províncias, Paris torna-se uma cidade repleta de estrangeiros. Capital das ideias, das artes e da cultura, acolhe a demanda de estrangeiros e absorve suas influências.

Um exemplo dessa demanda pode ser observado na trajetória da artista espanhola Lluïsa Vidal i Puig (1876-1918), que aproveita esse momento de grandes possibilidades em Paris e inicia seus estudos na Academia Julian, no ano de 1901. Porém, logo em seguida, transfere-se para a Escola de Belas Artes e passa a frequentar o atelier regido pelo professor Humbert.

É importante mencionar a ressalva de que muito embora a Escola de Belas Artes tenha em teoria aberto suas portas para as artistas mulheres em 1897, como vimos anteriormente, na prática os primeiros ingressos de mulheres começaram a acontecer em 1900. Simioni destaca que antes desta data “as comissões responsáveis pelas provas de ingresso não consideraram nenhuma dentre as inscritas aptas para o cargo” (SIMIONI, 2007, p. 93).

É de grande relevância para o nosso estudo que entendamos como todo esse processo de luta das mulheres por uma educação artística igualitária e pela profissionalização no campo das artes foi lenta e envolta por um espírito segregacionista, que a cada passo conquistado por elas gerava um esforço em fazê-las recuar. Um documento do Arquivo Nacional de Paris, apresentado por Simioni em sua pesquisa, é revelador das reações explosivas motivadas pelo possível ingresso das primeiras turmas femininas na instituição que até então era exclusiva para homens:

No dia 13 de maio de 1897, as aulas da escola para as mulheres, as galerias e os ateliês estavam abertos como de costume e os alunos homens trabalhavam desde a manhã, 8 horas em silêncio e em perfeita ordem, em seus ateliês e nas galerias. Nada permitia prever o que iria se passar.

Por volta de dez para as dez, alguns alunos começaram a se agrupar no vestíbulo e, cinco minutos depois, o vestíbulo estava [ilegível]. Nesse momento, um certo número de alunos se pôs a bater na porta das escolas, gritando: “Vaiem as mulheres!”. O vigia de serviço saiu imediatamente para ver o que se passava; mas, mal havia entreaberto a porta, um empurra-empurra se produziu e os primeiros alunos tentaram penetrar no anfiteatro. Todavia, desde os primeiros gritos, os outros vigilantes haviam acorrido e juntaram-se a seu colega. Eles conseguiram resistir e a porta foi novamente fechada.

O chefe da brigada, por sua vez, interveio e os alunos foram confinados ao grande pátio, às portas do vestíbulo e às galerias à esquerda. Os vigias, obedecendo às ordens recebidas, tentaram acalmar os alunos, que continuaram a gritar “Vaiem as mulheres!”. Os esforços eram em vão. Os manifestantes, compostos em grande parte por aspirantes, trabalhavam, seja nas galerias, seja nos ateliês. Eles é que ocupavam as primeiras fileiras. Seus nomes não eram conhecidos pelos vigias. Os alunos dos ateliês de pintura e de gravura em medalhas estavam quase todos lá, mas se mantinham a distância a fim de não serem reconhecidos.

O bedel responsável pelos pintores dirigiu-se, então, para perto das mulheres, para lhes dar segurança. Por se acreditar que o tumulto iria se apaziguar, aconselhou-se às jovens que não saíssem.

Mas as alunas continuaram a gritar no pátio. Era necessário acabar com aquilo. Eram cerca de 10h30. Foi então que, tendo-se podido reunir um certo número de guardas, ordenou-se aos bedéis e ao chefe da brigada para que formassem uma cerca viva, partindo do vestibulo e terminando na porta de entrada da Escola. O [ilegível] foi bem executado e as moças puderam sair sem serem molestadas. Nenhuma delas precisou suportar insultos pessoais. Infelizmente, tinha sido impossível reunir mais cedo todos os guardas necessários, estando eles ocupados, em parte, com o concurso de composição decorativa, com os concursos de Roma, as exposições, galerias e ateliês. Além disso, era hora do almoço.

A saída das mulheres aconteceu como se disse acima. No entanto, os alunos homens que tinham sido contidos pelos guardas saíram correndo logo em seguida das alunas e perseguiram-nas na rua, onde ocorreram desordens.

Tudo levava a supor que o incidente estava encerrado, uma vez que as alunas mulheres haviam deixado a Escola. Os funcionários tinham retomado seus postos quando, por volta das 11h15, alguns alunos voltaram à Escola correndo. Eles estavam acompanhados de três mulheres – duas modelos e uma pessoa externa à Escola que fora arrastada. Dirigiram-se aos ateliês e invadiram bruscamente o do Sr. Falguière, vazio pois a sessão tinha terminado.

O chefe da brigada passava nesse momento pelo corredor dos escultores para dar ordens. Vendo-o, os alunos se dispersaram e as duas modelos deixaram a Escola. A terceira pessoa estava temerosa e chorava. Ela estava um pouco despenteada, porém não foi submetida a nenhuma violência. O chefe

da brigada colocou-a sob sua salvaguarda e o encarregado do ateliê do Sr. Gérôme uniu-se a ele e a conduziu até a porta da Escola. Tudo leva a crer que se tratava de uma jovem operária, muito assustada com o que lhe acontecia. Ela não achou que devia prestar queixa ao chefe de brigada (SIMIONI, 2007, p. 94).

Mesmo após terem conquistado espaço no meio acadêmico as mulheres seguiram enfrentando inúmeras dificuldades sistêmicas. Zarmanian nos apresenta, em seu estudo, uma fotografia do atelier de Humbert [fig. 4], mencionado anteriormente, extraída da revista francesa *Feminina*, em 15 de janeiro de 1905, que mostra o significativo número de mulheres presentes na aula.



Figura 4 – La parlotte

Fotografia da aula de Belas Artes no Atelier de Humbert, Revista *Feminina*, Paris, 15 de janeiro de 1905.

Fonte: Ebay – Disponível em: <<http://www.ebay.fr/itm/FEMME-PEINTRE-F-1905-1-MASSIERE-CATHALIFAUD-ATELIER-HUMBERT-ROZET-MARQUESTE-ART-/390699457236>> Acesso em: 05 de setembro de 2017.

A autora chama a atenção para o subtítulo dessa fotografia, intitulado *La parlotte*, que denuncia as mulheres como amadoras, desmerecendo-as da qualidade artistas profissionais. Sobre essa questão, Zarmanian reflete que

O subtítulo “La parlotte” que se completa no pé da fotografia tende, no entanto, a desacreditar a atividade profissional dessas mulheres, assimilando-as a diletantes. Esta ideia estereotipada é, por exemplo, defendida em *La femme criminelle et la prostituée*, uma das muitas obras psicopatológicas sobre o feminino que teve um enorme impacto na Europa do momento (particularmente traduzido e difundido na França), onde Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero afirmam que “a palavra, e especialmente a palavra mais primitiva – a fofoca – é altamente desenvolvida nas mulheres” (ZARMANIAN, 2014, p.41, tradução minha).

Ainda sobre essa fotografia, a autora destaca outra ideia estereotipada presente na imagem, a da *messière*. Em 1905, Jules Lemaître escreve a peça *Les Massières*, comédia acerca do envolvimento profissional e amoroso entre o mestre e sua bela e jovem aluna. O termo *messière*, pode ser compreendido como uma espécie de monitora da turma, ou seja, aluna escolhida devido suas qualidades e habilidades para ser a representante da classe. Sobre a figura da *messière*, Zarmanian comenta:

Como figura tutelar, ocupa um lugar específico nas ilustrações e fotografias publicadas periodicamente em revistas femininas e artísticas; uma área bem central e elevada, bem destacada, elevando a aparência e a atitude interessada do resto da “massa”, que geralmente se distingue por vestidos de cores diferentes, já que a roupa utilizada para vestir a mulher artista nesses anos, costumava ser uma blusa larga... (ZARMANIAN, 2014, p. 41, tradução minha).

A indumentária que as artistas passam a utilizar para facilitar os movimentos durante a criação de seus trabalhos é vista como um distanciamento do feminino e será muito criticada pelos autores da época, fato que Zarmanian reforça ao comentar que “O processo de patologização pela masculinização de que é vítima a mulher dotada de qualidades intelectuais e criativas consideradas extraordinárias torna-se um verdadeiro topos nos autores da virada do século” (ZARMANIAN, 2014, p. 43, tradução minha).

Portanto, a imagem da mulher criadora é vista como pouco edificante, e é contraposta à imagem clichê da mulher que serve de modelo, vinculada à ideia do feminino e do sexual. Apontando, assim, a imagem caricaturada da mulher artista, como é possível observarmos na ilustração de Jean-Louis Forain (1852 – 1931), para a capa da revista *Le rire* [fig. 5], de 1896.

Outra problemática que acometeu as mulheres artistas é o fato de que elas estavam fadadas a ocupar um lugar à sombra de um homem artista, de um mestre ou professor. Para conseguirem trabalhar e expor seus trabalhos, as mulheres vinculavam-se a alguns artistas para ter um certo acesso e visibilidade no campo artístico.

Com a fundação, em 1889, da *Société Nationale des Beaux-Arts* e com as demais mudanças que vinham ocorrendo



Figura 5 – Jean-Louis FORAIN (1852 – 1931)

Les Femmes artiste, Revista *Le Rire*.

Journal humoristique illustre paraissant le samedi,
Paris, 8 de fevereiro de 1896.

Fonte: IMA – Indianapolis Museum of Art

Disponível em < <http://collection.imamuseum.org/artwork/58021/> > Acesso em: 10 de outubro de 2017.

no campo crítico das artes, a presença de mulheres nos salões de Paris começou a aumentar. As mulheres, a partir desse momento, fizeram-se presentes inclusive como associadas e societárias na *Société Nationale des Beaux-Arts*, porém é válido reforçar que dependiam do sistema de apadrinhamento masculino, como uma espécie de facilitador.

Sobre esse apadrinhamento, Zarmanian aponta para o fato desse sistema ficar muito visível nos catálogos das exposições do século XX, que indicavam, abaixo do nome do artista expositor, o nome de seu mestre, fato que podemos observar igualmente nos catálogos das exposições nacionais que aconteciam no Rio de Janeiro. E destaca ainda que:

Geralmente os comentários direcionados às obras de mulheres nas resenhas dos Salões, onde se formulam normalmente críticas misoneístas (aversão ao novo) ou mimeses (propensão à imitação), sugerem na maioria dos casos a difícil afirmação de um estilo pessoal (ZARMANIAN, 2014, p. 47, tradução minha).

A exemplo desta situação, podemos pensar na escultora Camille Claudel (1864-1943), que esteve à sombra de Rodin por um longo período de sua trajetória. Zarmanian associa a emancipação de Claudel, entre vários motivos, à miniaturização de várias esculturas realizadas entre 1895 e 1897. Camille Claudel, com a sua originalidade, foi associada à ideia de gênio pela crítica da época. Porém, é válido destacarmos a seguinte observação de Zarmanian sobre a hierarquia de gênero no campo artístico:

A escultura de tamanho pequeno das escultoras poderia encontrar seu equivalente na pintura de natureza morta ou na pintura de gênero que foram privilegiadas por muitas mulheres, como uma forma de não entrar em conflito com as práticas e temas realizados por seus homólogos masculinos [...] foram numerosas as artistas francesas

que desenvolveram esse gênero, com frequência – e injustamente – julgado secundário ou menor na hierarquia das artes (ZARMANIAN, 2014, p. 48, tradução minha).

Podemos constatar que as mulheres enfrentaram e lutaram contra diversos obstáculos presentes no sistema artístico francês da época. Situação que se observou de forma muito semelhante no campo artístico brasileiro.

A EDUCAÇÃO DAS BRASILEIRAS: ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, LICEU DE ARTE E OFÍCIOS E OS ATELIÊS PARTICULARES

No ano de 1881 as mulheres tiveram as portas da primeira instituição pública nacional abertas, o Liceu de Artes e ofícios, fundado no Rio de Janeiro no ano de 1858. O objetivo principal da escola era o de promover a capacitação técnica e artesanal para o surgimento de uma indústria nacional. Com o mesmo raciocínio, a inauguração de turmas para mulheres tinha o intuito de proporcionar às mulheres pobres uma forma de contribuir no sustento de suas famílias. As mulheres da classe trabalhadora foram incentivadas a seguir para as artes decorativas ou industriais, não somente no Brasil, assim como essa situação pode ser observada em diversos outros países, de acordo com Vicente:

Assim, em França, tal como na Grã-Bretanha e noutras nações industrialmente desenvolvidas, as mulheres oitocentistas das classes trabalhadoras foram encorajadas a enveredar pelas denominadas artes decorativas, uma escolha que supunha múltiplas vantagens: por um lado, era uma forma de profissionalizar e de remunerar um tipo de trabalho que tradicionalmente as mulheres já realizavam no interior do espaço doméstico e, por outro lado, não ameaçava as noções dominantes de feminilidade (VICENTE, 2012, p. 157-158).

Muito embora fosse uma oportunidade às mulheres, o ensino do Liceu vinculava-se muito mais para a formação de artesãos do que de artistas. A profissionalização das discentes, como destaca Simioni, era “eminentemente técnica e votada a um público humilde” (SIMIONI, 2007, p. 95).

As disciplinas artísticas oferecidas para os alunos, tinham uma característica utilitária. O desenho, por exemplo, era considerado uma base importante para a realização de produções de caráter aplicado. Sobre esse assunto, é interessante analisarmos o estudo *O auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação*, realizado por Ana Paula Simioni, no qual ela apresenta o currículo da aluna Ernestina de Sá Ferreira, formada pelo Liceu, que tentou ingressar na Academia no ano de 1895 e foi recusada. Junto à documentação entregue para análise, está seu currículo. Segundo o seu histórico,

[...] em 1881 ela recebeu medalha de ouro em desenho. No ano seguinte foi aprovada em aritmética e música, além de ficar em terceiro lugar na aula de desenho de figura; em 1883, fora aprovada com distinção no segundo anos de música, plenamente em gramática e simplesmente em aritmética, cursou com destaque desenho geométrico e desenho de ornatos. Em seu quarto ano teve aulas de geometria e desenho de ornatos. Em 1885, no quinto ano, obtém aproveitamento em seu terceiro ano de música, medalha de prata em caligrafia, cursou com destaque recebendo menção honrosa em desenho de ornatos e cópia de gesso. No ano seguinte foi aprovada em escritura mercantil e língua italiana, além de francês, de desenho de ornatos e de cópia de gesso. Em 1889, ano em que se formou, cursou italiano, escrituração mercantil, caligrafia, desenho de ornatos, cópia de gesso (SIMIONI, 2013, p. 3).

Podemos constatar que, embora o Liceu tenha sido a primeira instituição pública a abrir as portas para as

mulheres, ainda assim a formação dessas estava muito longe de uma formação profissional em Belas Artes. Porém, é importante destacarmos que as pesquisas apontam que logo nos primeiros anos, o Liceu já contabilizava mais de 650 alunas matriculadas, deixando explícita a imensa demanda existente (SIMIONI, 2013).

Já a renomada Escola de Belas Artes⁹ (ENBA), a qual era responsável pelo ensino superior das artes no país, passou a receber o público feminino no ano de 1892, com a ressalva de que as alunas teriam as aulas ministradas em sala exclusiva, sem a presença masculina. Porém, a realidade da escola era um pouco diferente, as mulheres foram ter um espaço separado dos homens somente no ano de 1896, quando foi respectivamente dirigida por Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Henrique Bernardelli (1857 – 1936). Segundo Simioni, esse pode ter sido um dos motivos pelos quais as mulheres matricularam-se tardiamente nas aulas de modelo vivo, pois “É importante lembrar que o acesso ao corpo nu, embora facultado na lei, continuava a ser um grande tabu social e, nesse caso, os costumes podiam ser ainda mais decisivos para cercear as práticas femininas [...]” (SIMIONI, 2007, p. 95).

Embora a academia nacional tenha admitido o público feminino antes mesmo da importante Escola de Belas Artes francesa e sem tantos clamores e resistência como lá houve, temos de atentar para o fato de que a estrutura da Escola Nacional estava muito limitada para as necessidades das alunas e também dos alunos, como denuncia Simioni: “Se não havia infra-estrutura suficiente para viabilizar um só curso de modelo vivo, que dirá de duas turmas separadamente!” (SIMIONI, 2007, p. 96).

Paulatinamente as mulheres foram conquistando espaço e impondo-se no campo artístico nacional. A presença feminina no Salão Nacional de Belas Artes, por exemplo, pode evidenciar esse fato, visto que no ano de 1900 as mulheres representavam 40% dos expositores. Entretanto, é bem verdade que ainda sofriam diversos outros obstáculos, como:

9.

Inicialmente fundada por D. João VI, recebia o nome de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), passando a se chamar Escola de Belas Artes com o advento da República. Em 1931 foi absorvida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[...] a dificuldade em concorrerem para os processos de ingresso nos cursos superiores, tendo em vista os currículos secundários femininos que enfatizavam as “prendas do lar” em detrimento dos conhecimentos “científicos”. E, sobretudo, os impactos advindos do desprezo com que os críticos tendiam a julgá-las, os quais, utilizando-se de categorias diversas do que as aplicadas aos artistas masculinos – como, por exemplo, a de “amadoras”, ou, ainda, de “artistas femininas” – inscreviam-nas em espaços simbolicamente menos “profissionais” do que aqueles reservados aos seus colegas de ofício (SIMIONI, 2007, p. 96).

Um claro exemplo dessa crítica diferenciada destinada às mulheres pode ser visto nos textos de importantes críticos, como é o caso de Luiz Gonzaga Duque Estrada. Seus textos reunidos no prestigiado livro *A arte brasileira*, escrito em 1888, material de grande importância referente aos artistas oitocentistas, demonstram efetivamente que as mulheres ocupavam um lugar secundário no campo artístico naquele período. Nessa obra, o espaço dedicado às mulheres está reservado entre os amadores, tem um pouco mais de uma página e meia e apresenta o nome de apenas duas artistas.

É importante ressaltar que as mulheres eram consideradas amadoras, mesmo quando seus trabalhos se destacavam em técnica e qualidade, como ocorreu, por exemplo, com a prestigiada Abigail de Andrade (1864-1890), uma das mulheres então citadas na obra de Gonzaga Duque. Muito embora seu nome esteja no espaço destinado aos amadores, a presença de Abigail nessa obra atesta, de alguma forma, a sua relevância artística e o reconhecimento em sua época. Essa incongruência entre a condição de amadorismo imposta à mulher artista e sua produção muito bem elaborada, pode ser observada na crítica de Estrada à Andrade:

Mme. De Stael dizia a Napoleão que “o gênio não tinha sexo” frase provada inúmeras vezes e que, entre nós, a Sra. D. Abigail de Andrada acaba de corroborar com o seu valioso talento.

Creio que a Exma. Pintora começou os estudos artísticos com o simples intuito de completar a sua educação, porém, a paixão pela pintura dominou-a.

A Sra. D. Abigail rompeu os laços banais dos preconceitos e fez da pintura a sua profissão, não como outras que, acercadas dos mesmos cuidados paternais, aprendem unicamente a artezinha colegial, pelintra, pretenciosa, hipócrita, execrável de fazer bonecos em papel Pillee e aquarelar paisagens *d’après cartons*; não para dizer que sabe desenhar e pintar cetins de leques, não para reunir à prenda de tocar piano e bordar a retrós a de martirizar pincéis, mas por índole, por vontade, por dedicação.

É que a Sra. amadora possui um espírito mais fino, mais profundamente sensível às impressões da natureza e sabe, ou por si ou inteligentemente guiada, aplicar o seu talento a uma nobre profissão que há de, senão agora, pelo menos em breve tempo, colmar-lhe a vida de felicidades. [...]

A Sra. Abigail começa apenas a mostrar seu talento para a pintura e tem feito por uma maneira um tanto feliz. O seu quadro “O cesto de compras” é uma promessa de sumo valor, pela precisão dos detalhes, pela pureza do colorido, pela observação do desenho; o pequenino quadro “Um canto do meu atelier” tem qualidades dignas de atenção; os retratos e as paisagens que há expostos são verdadeiras vitórias para uma amadora [...] (ESTRADA, 1995, p. 231).

10.

Agostini era um reputado caricaturista, proprietário e editor da Revista *Illustrada*, a qual possuía um caráter abolicionista. A revista desempenhou um papel importante na vida cultural do país durante a década de 1880. Abigail torna-se aluna particular de Agostini e também de seu amigo, fotógrafo e pintor Insley Pacheco, com quem dividia ateliê.

Um dos grandes incentivadores da carreira de Abigail de Andrade foi Ângelo Agostini¹⁰ (1843 – 1910), que inicialmente foi seu professor. Mais tarde vieram a se casar. As calorosas críticas que Agostini escrevia sobre seus trabalhos na Revista *Illustrada* contribuíram muito para a visibilidade de sua carreira artística. Em 1882 Abigail participou de uma mostra organizada pelo Liceu. Sobre essa exposição Ângelo escreveu a seguinte crítica:

[...] tornou-se pois notável, sobretudo entre os entendidos a exposição feita pela Exma. Sra. Abigail de Andrade, que apresenta seis especimens de arte do desenho no mais alto grau.

A perfeita correção nos contornos e o bem modelado das sombras acabadas com esmero, fazem admirar a bella estátua do *Faune* copiada do gesso e feita em duas posições: a *Manhã*, o grupo em mármore do celebre escultor Schelling e a *Vênus* e *Cupido* do mesmo, sendo estes dois trabalhos copiados em aumento de umas photographias.

Duas academias das mais difficeis do curso de desenho de Julien, completam os seis trabalhos expostos por essa intelligente amadora, que mostrou em três gêneros diversos de desenhos, o quanto se pode alcançar com um estudo sério e aturado.

Toda a imprensa foi unânime em tecer-lhe os maiores louvores, o que é uma justa homenagem do mérito dessa distinctíssima amadora, que, pela primeira vez expôs os seus trabalhos em público.

Esses louvores devem animá-la, a continuar no verdadeiro caminho da arte e estou convencido que em outras exposições, a Exma. Sra. Abigail alcançará na pintura os mesmos triunfos que obteve no desenho (AGOSTINI, 1882, p. 3)¹¹

11.

Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pasta=ano%20188&pesq=> > Acesso em: 17 de outubro de 2017.

Seria de muita valia, porém, observarmos que na crítica de Agostini mais de uma vez ele se refere à artista como amadora. Esse termo era empregado para os iniciantes nas artes e para as artistas mulheres. De toda maneira, tem um tom pejorativo às mulheres, pois o amadorismo infelizmente não era uma etapa passageira. A Academia só iria aceitar mulheres em seu corpo discente, como vimos, a partir de 1892, no período da I República. Simioni reflete que, em grande parte, “a ideia de que as mulheres eram ‘eternas amadoras’ nas artes foi um mito nutrido por uma realidade institucional” (SIMIONI, 2008, p. 85).

Portanto, incapacitadas de entrar na academia e ter uma formação adequada às regras do ofício, eram submetidas à ideia de que para elas a arte era um passatempo e não uma forma de sustento e profissionalização. Simioni, em *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, simplifica muito bem essa situação na seguinte frase: “Para eles a arte era um empreendimento sério, uma profissão; para elas, um refinamento do espírito” (SIMIONI, 2008, p. 301). A expressão “amadora” será usada para definir as artistas também nos textos dos críticos Oscar Guanabara e Félix Ferreira, por exemplo.

Nesse período era comum a formação de artistas em ateliês particulares, assim como ocorreu na França, como vimos anteriormente. Estudos mostram que desde 1847 os artistas anunciavam seus serviços nas páginas do *Almanaque Laemmert*, por exemplo. Havia uma seção destinada especificamente para essa finalidade (SIMIONI, 2013). Os artistas que possuíam honrarias pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) faziam questão de destacar, como o fez Jacob Wladimiro Petra de Barros, “que orgulhosamente expunha ser ‘premiado com três grandes medalhas, pela congregação dos professores da Academia de Belas Artes desta Corte’” (SIMIONI, 2008, p. 128). Nos anos finais do império, os artistas seguiam oferecendo seus serviços no Almanaque, e é muito importante observar que a partir de 1884 via-se mulheres ofertando suas habilidades. Sobre esses anúncios, Simioni comenta:

Durante a década de 1880, diversos nomes de artistas vinculados ao sistema acadêmico brasileiro ofereceram classes particulares. É interessante destacar que, também nesse momento, algumas artistas do sexo feminino noticiavam seus cursos no jornal, dentre elas, Guilhermina Tollstadius, sempre presente nas Exposições Gerais, e também outras que ofereciam classes em que se mesclavam artes puras e aplicadas, como Julieta Thompson Guimarães; Francisca Elizabeth Thompson de Oliveira Bastos; Esmeraldina Victorina, entre outras. Cabe notar que, diferindo do que ocorria com os ateliês franceses ou ingleses cuja propaganda já especificava a orientação para um tipo específico de clientela dividida conforme sexo, no Rio de Janeiro as aulas não pareciam trazer qualquer tipo de segregação. Para isso é muito plausível que tenha sido determinante o fato de que, em nenhum deles, ao menos de acordo com os anúncios, havia a oferta de aulas a partir dos modelos vivos (SIMIONI, 2013, p. 4).

Muito em razão dessas oportunidades de estudo alternativo nos ateliês particulares, foi possível a participação de diversas mulheres nas exposições gerais de Belas Artes, muito antes da aceitação de ingresso de alunas na Academia. Simioni comenta ainda que as artistas que participavam como expositoras chegaram, “muitas vezes, a receber prêmios com suas obras” (SIMIONI, 2008, p. 130).

Mesmo após a abertura das portas da ENBA para as mulheres, os ateliês continuaram a receber alunas, alguns deles, como destaca Ana Paula Simioni, atingiram notável importância. Entre eles, a autora destaca, no Rio de Janeiro, então capital, o ateliê dos irmãos Henrique¹² e Rodolfo Bernardelli¹³ (1852–1931), um dos mais frequentados pelas artistas que expunham no salão, e o ateliê do casal August Petite¹⁴ (1844–1927) e Margueritte Petit (? – ?). Sobre esses dois principais ateliês particulares Simioni destaca que

12.

Foi professor de pintura na ENBA.

13.

Foi diretor e professor da Academia entre os anos de 1890 e 1915.

14.

Nascido na França, transferiu-se para o Brasil em 1864, dedicando-se basicamente aos retratos.

Encontravam-se nos pólos opostos do sistema acadêmico, mostrando as posições diversas que configuravam as relações de poder daquele campo. Enquanto os primeiros eram figuras dominantes – não só pela reputação alcançada, mas também por ocuparem os principais postos disponíveis, incluindo o de diretor da Enba -, August Petit era um artista muitas vezes ridicularizado pela crítica e com uma trajetória considerada medíocre. Embora localizados em nichos antagônicos, ambos orbitavam o universo de influência da Academia, como evidenciam as participações de todos os salões, testemunho de crença na principal vitrina do sistema (SIMIONI, 2008, p. 132).

Outra problemática que merece ser abordada sobre o sistema das artes, ainda em relação a esses dois importantes ateliês, é a desigualdade na questão de premiações e consequentemente de “sucesso” entre as suas discípulas. As alunas de Petit raramente conquistavam distinções, já as de Bernardelli, que estava diretamente ligado à Academia, pelo contrário, receberam diversas premiações. Podemos pensar numa relação de poder no campo artístico, visto que, como bem observa Simioni,

Das quinze alunas de August Petit que participaram dos salões entre 1844 e 1922 apenas uma chegou a ser premiada, e com o mais baixo índice de reconhecimento do sistema: a menção honrosa. Das catorze alunas de Henrique Bernardelli, nove foram premiadas, sete delas recebendo desde as menções até as medalhas (prata, bronze ou ouro), e duas [...] obtendo mesmo o mais alto índice de consagração: o prêmio de viagem (SIMIONI, 2008, p. 134).

Assim como os irmãos Bernardelli, diversos outros professores da educação pública davam aulas parti-

culares em seus ateliês, de certa forma estimulando a contínua educação privada para as mulheres. Muito embora, antes de 1892 tenha sido uma forma alternativa de buscar qualificação no meio artístico e de participar dos salões, observa-se que mesmo com a liberação de ingressos para as mulheres na ENBA, elas, ainda assim, optavam por buscar nas escolas particulares os ensinamentos artísticos.

Esse desinteresse pela Escola Nacional de Belas Artes por parte das artistas, pode ter sido ocasionado tanto pela rigidez da grade curricular quanto por um obstáculo maior ainda, os cursos noturnos – visto que nesse período a mulher precisava da autorização do pai ou do marido para sair, problematizando ainda mais o fato de que a circulação noturna era realizada por serviçais ou prostitutas (SIMIONI, 2008, p. 139). Os ateliês particulares forneciam, então,

Vantagens do horário e do ambiente; nestes, os contatos entre os sexos eram praticamente inexistentes, garantindo aos pais e maridos zelosos o cuidado com suas filhas e esposas queridas, tornando-se mesmo uma continuação dos ‘lares’. O ateliê particular surgia assim como uma espécie de ‘segunda casa’: mantinha o desejável recato feminino, evitava a ‘promiscuidade entre os sexos’ e circunscrevia as alunas ao âmbito do privado, apartando-as de um universo mais público, competitivo e também profissional, representado pela Academia (SIMIONI, 2008, p. 140).

Portanto, ao mesmo tempo que os ateliês tiveram um importante papel na contribuição para a formação das mulheres artistas, eles também, por outro lado, as afastaram do mercado das artes, contribuindo com uma formação não-oficial e voltada especificamente para um público abonado. Observa-se, assim, um sistema que se dividia em escola pública, legitimadora, mais voltada para a formação de alunos homens; e os ateliês privados, mais direcionados ao público feminino.

Outro tipo de educação possível, muito presente na formação histórica da arte, é a doméstica. São diversos os casos, como, por exemplo, Angelina Agostini (1888-1973), filha de Abigail de Andrade e Ângelo Agostini. Os exemplos são diversos em toda a história da arte e são alusivos para a importância da família como influenciadora de interesses e de habilidades.

Porém, essa formação familiar também estava envolta em questões problemáticas. Podemos ressaltar a dificuldade que essas mulheres tinham em encontrar uma maneira de conseguir a sua individualidade e originalidade estética, pois era comum que essa formação doméstica se pautasse em cópias.

Uma saída para as artistas brasileiras eram os estudos em Paris, a Academia Julian foi o destino de várias delas, como já mencionado anteriormente. A artista Helena Pereira da Silva (1895-1966), filha de Oscar Pereira da Silva (1867-1939), por exemplo, narra a liberdade conquistada a partir de sua ida para Paris:

[...] A independência que eu já tinha provado agora era outra coisa, sem um vintém, sem parentes, sem amigos. Tinha-me desnortado, as ideias e gosto de arte, nada de meu pai me orientar no que poderia fazer. Eu tinha horror aos retratos por fotografia, que ele me propunha. Ele não gostava da maneira mais livre, como tinha aprendido em Paris, dizia que só servia para estragar telas e tintas, que eu precisava acabar mais, esbater, ter mais paciência; nada dele se interessar em fazer a exposição de meus estudos – levei cinco anos acumulando tostão por tostão para realizar esse meu desejo (SIMIONI, 2008, p. 146).

Helena Pereira da Silva conseguiu se libertar do amadorismo e diletantismo que rondou muitas artistas durante um longo período. Porém, a realidade, quando observada ao longo da História da Arte, pode ser assus-

tadora. Pois já se tem conhecimento de muitos casos de mulheres artistas que acabaram tendo sua produção assimilada pela produção familiar ou de seus mestres. Um exemplo dessa situação é o caso de Marietta Robusti, que teve sua obra inextricavelmente vinculada a de seu famoso pai, o artista Tintoretto. Por esse entre outros motivos, a História da Arte necessita de uma constante revisão, como enfatiza Chadwick: “Os textos históricos necessitam de uma releitura constante se tentarmos entender melhor a problemática da feminilidade [...]” (CHADWICK, 1992, p. 24, tradução minha)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao traçar esse breve panorama sobre a condição da mulher no campo artístico, foi possível compreendermos a total influência das definições sociais que limitam o pensamento intelectual da mulher numa sociedade patriarcal. O interessante estudo de Marián Cao demonstrou como estamos todos nós – homens e mulheres – condicionados a essas imposições sociais. Elas estão inseridas de forma tão internalizadas que agimos totalmente condicionados pelas questões de gênero sem, muitas vezes, ao menos nos darmos conta disso – e acredito que este seja um grande problema.

Tais condicionantes de gênero limitam as mulheres a quaisquer atividades que não sejam as domésticas. Isso pode ser percebido em praticamente todas as áreas e não seria diferente no campo artístico. Um exemplo disso é a educação artística tardia, limitada e repleta de obstáculos, destinada às mulheres, tal como vimos ocorrer tanto na França como no Brasil. Essa eterna luta travada pelas mulheres – artistas, historiadoras, críticas –, que perdura até os dias atuais, revela uma “falha” institucional, como menciona Linda Nochlin em seu texto *Por que não houve grandes mulheres artistas?*

[...] a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a

má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou 'natureza desprezível' de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que a integram (NOCHLIN, 2016, p. 12)

Se ainda hoje as mulheres continuam a enfrentar as barreiras sociais numa sociedade que se diz muitas vezes “tão evoluída”, podemos constatar quão laborioso e hostil era o ambiente institucional do entresséculos para as mulheres que rompiam com as amarras do lar e optavam por alguma área do conhecimento.

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Ângelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, nº 295, 1882.

ALMANAK LAEMMERT: ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL, Rio de Janeiro, ano 66, p. 2420, anuário de 1909.

CAO, Marián López Fernandez. Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística. In: BARBOSA, Ana Mae; Amaral, Lilian (Orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 69-85.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedade*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres Vol. 4 – O Século XIX*. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In FRASCINA, Francis (Org.) *Modernidade e Modernismo – A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GREER, Germaine. *The obstacle race: The Fortunes of Women*

Painters and Their Work. New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: women, art, and ideology*. Londres: Routledge, 1981.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O Corpo Inacessível: às mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O Auto-retrato Feminino no Brasil Oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação*. Em Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 3 | Año 2013.

SOUZA, Viviane Viana de. *Dois pesos e duas medidas: analisando obras de Abigail de Andrade e Almeida Junior*. EHA: Encontro de História da Arte, Campinas, VIII, 2012, p. 725-733.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX)*. Lisboa: Athena, 2012.

WOOLF, Virgínia. *Profissões para Mulheres Artistas e Outros Artigos Feministas*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

ZARMANIAN, Charlotte Foucher. *En busca de la emancipación. Las mujeres artistas en París en torno a 1900*. In. SORIA, Maria García (org.). *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo, Catálogo de exposición*, Paraninfo, Universidad de Zaragoza, fevereiro – junho de 2014. p. 39-49.

Frederico Moraes: crítica de arte a serviço da emancipação

VICTOR VELU FONSECA ZAIDEN SOARES

Bacharel em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB) e graduando em Teoria, Crítica e História da Arte na mesma instituição. Atualmente integrante do projeto de pesquisa financiado pelo CNPq “Contribuição para o mapeamento de vertentes da Historiografia da Arte no Brasil em anais de eventos científicos: 2000-2015”. Foi bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico entre janeiro e fevereiro de 2018 na cidade de Berlim. Participou na organização de eventos acadêmicos na Universidade de Brasília, bem como na produção de residência artística na Casa de Cultura da América Latina (CAL/UnB).

RESUMO

O artigo discute série de exposições ocorridas entre as décadas 1960 e 1970 e coordenadas pelo crítico de arte e curador Frederico Moraes. Os acontecimentos são debatidos à luz do pensamento crítico formulado pelo autor, que tem parte de suas publicações realizadas em concomitância com a organização dos eventos. Isso possibilitou um acompanhamento teórico e prático de sua atuação. Mais do que um inventário de sua trajetória, o que se pretende é uma discussão teórica com fundamento em seu legado.

Palavras-chave: Frederico Moraes. Crítica de arte. Anos 1960 e 1970. Exposições.

ABSTRAKT

Der Artikel erörtert eine Reihe von Ausstellungen, die zwischen den 1960 und 1970 Jahren vom Kunstkritiker und Kurator Frederico Moraes organisiert wurden. Die Ereignisse werden im Lichte der kritischen Vostellungen des Autors auseinandergesetzt, der Teil seiner Veröffentlichungen während der Austellungen verfasst wurde. Infolgedessen war die theoretische und praktische Überwachung seiner Arbeit möglich. Mehr als ein Inventar seiner Flugbahn, was vorgehabt wird, ist eine theorethische Erörterung, die auf seinem Vermächtnis basiert wird.

Schlüsselwörter: Frederico Moraes. Kunstkritik. 1960 und 1970 Jahre. Austellungen.

1. INTRODUÇÃO

Para que se possa compreender o cerne da atuação de Frederico Morais (n. 1936) enquanto crítico de arte, diretor de museu e curador de exposições faz-se necessária uma contextualização acerca do período estudado, tanto em perspectiva da micropolítica no dia-a-dia da nação silenciada pelas forças armadas, quanto no movimento revisionista em curso ao redor do globo. A segunda metade dos anos 1960 e início dos anos de 1970 foi um período marcado pela contestação. As rígidas estruturas sociais enfrentaram oposição por parte das gerações mais jovens, que clamavam pela distensão rumo a uma maior tolerância nas instituições e abertura à reoxigenação de seus princípios.

Nesse cenário altamente insatisfatório é natural que a arte, em suas variadas vertentes, assumisse a comissão de frente do campo propositivo, especialmente pela insuficiência da narrativa formalista apregoada por Clement Greenberg (1997), para o qual a pintura modernista teria seguido sobretudo uma linha de continuidade da tradição pictórica, quando comparada com a trajetória do gênero nos séculos precedentes. Tal discurso historiográfico, que narrava um percurso de especialização do meio pelo qual a obra era constituída, determinou princípios críticos para a arte moderna e esteve estreitamente aliado à corrente expressionista abstrata norte-americana das décadas de 1940 e 1950.

Esse pensamento crítico passou a encontrar dificuldade quanto ao tratamento das formas de expressão experimentadas pelos artistas de então e já aproximava-se o momento em que as teorias modernas não mais conseguiam dar cabo à produção artística vigente. Sobre essa questão, Rosalind Krauss (1984, p. 92) afirma que uma marca do pós-modernismo é o diálogo entre meios, que por sua vez são mediados por operações lógicas em um espaço limitado de possibilidades relacionais dentro de um determinado espectro cultural.

Em outras palavras, da especialização e investigação sobre um tipo de linguagem, passa-se à articulação entre meios. Uma das faces dessa ruptura está na quebra com a autorreferencialidade da arte moderna, que é suplantada pela liberdade de conversação e criação a partir de elementos tidos como distantes. Seguindo esse mesmo percurso, Hal Foster (2014, p. 25) assinala que os artistas pós-modernos, descontentes com o formalismo, seguiram dois caminhos na tentativa de superação da autonomia aparente da arte, buscou-se ou “definir a instituição da arte numa investigação epistemológica de suas categorias estéticas, ou destruí-la num ataque anarquista às convenções formais”.

Para Frederico Morais (1970, p. 46) “o caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável)”. Tal aproximação com a vida implica em uma reavaliação, não apenas do lugar ocupado pela arte, mas sobremaneira do espaço museológico, por onde, ao lado da academia, tradicionalmente perpassa o processo de legitimação de um trabalho. A desmaterialização da arte, dada a situação de crise do objeto e de obsolescência de suas características de permanência no tempo e no espaço, em paralelo com o uso do corpo como suporte para o trabalho artístico, são elementos que prefiguram o percurso crítico e criativo protagonizado por Morais. Tais ideias podem ser encontradas nos eventos discutidos nesse trabalho.

A triangulação entre os Krauss, Foster e Morais possibilita visualizar questões surgidas na medida em que limites dos pressupostos da arte moderna foram tensionados. Uma face desse problema é a crescente insuficiência das categorias tradicionais aplicadas à leitura e avaliação de trabalhos artísticos, o que é suplantado por meio da proposta de diálogo entre linguagens e meios. Outro lado é aquele que busca questionar e repensar o espaço da arte, seus modos expositivos possíveis e o papel censor desempenhado pelas instituições museais. O próprio papel do público, enquanto aquele que se coloca

inerte diante de uma obra, passa a receber propostas de relacionamento com os trabalhos. Paralelo às situações anteriores, está a aproximação, ou, como utilizado por Moraes, a redução da arte à vida. Todas as problemáticas estão articuladas entre si, mas suas ressonâncias se dão de maneira distinta, sobretudo quando se compara o circuito Europa-Estados Unidos com a América Latina.

No Brasil, assim como em outros países latino-americanos, a situação do pós-modernismo viveu ares mais arriscados dada a vigência do estado de exceção. Dessa forma, a parte dos agentes da arte que permaneceu no país teve de encontrar meios de sobrevivência que fossem capazes de, ao mesmo tempo, propor novas leituras e atuações poéticas e manter as entidades a serviço da repressão a uma distância vital. Isso explica em parte o fato da arte conceitual ter sido o caminho adotado por vários artistas dessa geração. Nesse interim, os críticos e curadores que encabeçaram as novas propostas, entre eles Frederico Moraes inicialmente em Belo Horizonte e mais tarde no Rio de Janeiro, e Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), ainda tiveram que lidar com a reprovação dos bastiões da crítica judicativa, então com o cajado da tradição nas mãos.

Apresentado o cenário político-social do momento e feita uma breve discussão teórica, tem-se condições para adentrar no constructo crítico formulado por Frederico Moraes. Como parte constitutiva da discussão, serão comentados e discutidos os seguintes eventos-chave capitaneados pelo crítico em questão: *Salão da Bússola* (1969); *Do Corpo à Terra* (1970); *A Nova Crítica* (1970); e os *Domingos da Criação* (1971).

2. CRISE E PARALISIA

A atuação crítica de Frederico Moraes se dá em torno da percepção de um problema. Com o cerceamento das liberdades individuais e a castração das esferas de debate via AI-05, em 13 de dezembro de 1968, a vanguarda brasileira foi relegada à marginalidade. Desse modo, o crítico

enxerga que, se no início houve uma tomada de posição por parte dos artistas, a repressão e o êxodo levaram a uma estabilidade negativa quanto ao enfrentamento às forças do regime (MORAIS, 1975, p. 101). Outro ponto que constitui o problema foi o efeito da censura e a sua reverberação na forma de autocensura a que críticos relegaram para si. Naquele momento, conforme destacado em sua publicação *“A crise da hora atual”* Frederico Moraes (1975, p. 78) era da opinião de que “o neoconcretismo significou o último esforço de uma atuação sistemática da vanguarda no Brasil”.

Artistas como Lygia Clark, Mira Schendel e Hélio Oiticica iam na contramão dos processos mecânicos, frios e racionalizantes do concretismo; paralelo a isso, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar estabeleciam as bases da nova relação entre arte e crítica de arte. Essa relação serviu de embasamento para que Frederico Moraes pudesse voltar seu olhar à situação do campo da arte em meio às condições definidas pelo Estado militar. Quando Moraes afirma em texto crítico de 1980 dedicado à exposição comemorativa dos 80 anos de Mario Pedrosa realizada na Galeria Jean Borghici, no Rio de Janeiro, que “quanto mais vitalista o gesto fundador do artista, mais estimulado se sente o crítico para agregar à obra seu imaginário e seu inteligível” (MORAIS, 2004 [1980], p. 15) há uma ponte com Mario Pedrosa, que, citado por Moraes no mesmo texto, afirma ser “o problema central da arte dos nossos dias (...) sua integração na vida social como uma atividade legítima” (p. 14). Arte e vida caminhavam para uma integração, o que implicava no enfrentamento aos discursos canônicos que pregavam a autonomia do objeto de arte, então necessariamente distanciado dessa relação.

Frederico Moraes vê esse mesmo momento, os anos 1950, como o mais prolífico da crítica de arte no Brasil até então. Isso se deveu substancialmente por haver uma atmosfera propícia ao debate, portanto, livre da censura prévia e de seu efeito colateral: a autocensura. Se, para ele, a vanguarda se encontrava desprestigiada, até mesmo paralisada nos anos 1970 é porque a crítica

de arte também estava na mesma situação. Na verdade, estariam em ação duas forças negativas atuando em desfavor do pós-modernismo e da crítica de arte naquele momento: o regime de silenciamento através do uso da força, ou da expectativa dele, já comentado; e a querela da crítica judicativa tradicional atrelada sobretudo ao cânone moderno, qual seja, a obra de arte vista enquanto única, autorreferencial, original e teleológica.

Em vez da crítica judicativa supostamente baseada em critérios universais de um percurso historiográfico, Frederico Moraes propõe que a crítica atue enquanto atividade transformadora. Tal mudança se dá em primeira instância por ter a própria arte mudado suas questões, esvaziando de sentido a crítica distante e formalista tradicional. Para fundamentar seu ponto, Moraes retorna a Baudelaire, personagem basilar da crítica moderna de arte, ao citar, nas palavras do pensador: “eu creio sinceramente que a melhor crítica é aquela divertida e poética, não esta fria sobre o pretexto de tudo explicar (...)” (*apud* MORAIS, 1975, p. 48). O que Moraes propõe é que o crítico da arte de vanguarda se coloque lado a lado com artista, ambos concentrados mais no processo do que no objeto final, se é que ao fim haverá necessariamente um objeto dentro de um sistema fechado de ressonâncias. Em um momento de desmaterialização da arte, advento do conceitual e do uso de materiais frágeis, frugais, os meios tradicionais de avaliação crítica pouco podem contribuir para emitir um juízo coerente com os processos desencadeados.

Em texto crítico de 1978, Moraes comenta a insuficiência dos critérios avaliativos nos salões de arte dado o modelo ultrapassado. O júri pouco contato tinha com as obras, além do produto final, e muito menos com os processos individuais dos artistas, carecia-lhe de critérios de seleção capazes de abarcar as questões contemporâneas, tanto na forma quanto no conteúdo, que passaram a estar contidas nas artes plásticas. O resultado era a ineficácia dos salões de arte como amostragem real da arte brasileira, tendo em vista não apenas a precariedade do julgamento estético mas a ausência de cri-

térios objetivos de julgamento (MORAIS, 2004 [1978], p. 23).

Apoiando-se em Wilhelm Worringer, teórico fundamental ao expressionismo alemão, Frederico Moraes consolida seu programa crítico, ao sobrepor a esfera da vontade artística à capacidade de fazer arte. O sentido de Worringer para Moraes está em afirmar que “importa, hoje, o que a obra diz objetivamente, o pensamento que a percorre, a proposição, e não mais aqueles chamados valores formais e artesanais” (1975, p. 35). Se nas décadas de 1910 e de 1920 a negação da estética, ressonante nos escritos de Worringer, serviu para que os expressionistas alemães tivessem amparo para colocar as questões do espírito acima da luminosidade do contorno apolíneo, o pano de fundo desse pensamento no momento de Frederico Moraes atua mais como uma função libertadora da titularidade das linguagens da arte.

O problema da paralisia da vanguarda e da crítica haveria de ser tratado por Frederico Moraes a partir de uma mudança de postura dos segmentos silenciados e acomodados àquela situação de opressão, vítimas da censura e da autocensura. Dessa forma, se antes a arte era prerrogativa do ascético espaço interno dos museus, daquele momento em diante ela pôde ocupar os gramados e calçadas de suas áreas externas. Moraes concebe inclusive o espaço do museu pós-moderno como um lugar precipuamente de criação, onde artistas e público – e certamente críticos – envolvem-se para que tenha primazia a experiência em detrimento da observação distanciada (1975, p. 61). Retrospectivas ficariam a cargo de museus de arte moderna ou museus históricos, visto que o que se espera de um visitante em um museu de arte pós-moderna é uma postura integrativa.

Se antes o exercício da arte era privilegiado a artistas que agiam dentro dos limites formais estabelecidos pelo cânone formalista em paralelo à atuação de críticos reiterativos, agora passa a ser operacionalizado também pela sociedade distante da educação formal, em conjunto com artistas e críticos. Nesse percurso, o crítico de

arte que antes era tido como ser descolado do processo, um terceiro que atuava na ponta do segmento, torna-se parte e, junto com o artista, passa a criar e a estabelecer o jogo de valores conforme sua participação e envolvimento. Para Moraes, o crítico passa também a atuar como artista.

Em um cenário em que a duração da obra de arte não é o ponto sensível, mas sim o processo e o momento em que se dispõe do trabalho, cabe portanto perguntar: como então agir para que a arte efêmera, pobre em matéria, não se limite ao momento presente e possa, ao menos, ter seus processos e percursos preservados para a posteridade? A solução que Frederico Moraes aponta está na documentação, que para ele reveste a obra efêmera de outro significado, podendo inclusive constituir outros processos (1975, p. 65). O eterno, por sua vez, não está ligado à sobrevivência do objeto, mas essencialmente da ideia. Ela então encontra-se em um sistema aberto para outras interlocuções.

3. A CRÍTICA NA PRÁTICA

3.1. O SALÃO DA BÚSSOLA

Em 1969 um *grito da vanguarda* contra as amarras da crítica tradicional e o regime silenciador ocorreu no âmbito do Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). O evento reuniu várias correntes então recentes nas artes visuais e teve entre os premiados Cildo Meireles, Antônio Manuel, Thereza Simões, entre outros (MORAIS, 1975, p. 102-103). Entre as razões que tornaram o Salão inesperadamente palco de expressão da vanguarda e reunião de uma nova geração de artistas, Tamara S. Chagas (2017, p. 144) elenca a disponibilidade de certas obras dado o veto do regime à exibição na 4ª Bienal de Paris e o boicote à X Bienal de São Paulo, ocorrida em 1969. O mencionado boicote decorreu da censura imposta à mostra dos artistas selecionados para a Bienal de Paris no MAM/RJ.

Ademais, o *Salão da Bússola* pode ser visto na esteira de outros eventos dedicados às artes visuais ocorridos

em anos anteriores. Como apontado por Arthur Freitas (*apud* DELLAMORE, 2014, p. 111), obtiveram destaque nos anos de 1965 a 1968 eventos marcados por “uma crescente politização da atividade artística e pela oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental”. Outro aspecto determinante para a configuração do *Salão da Bússola* foi a própria abertura de Frederico Morais à arte contemporânea, na época membro do júri do salão.

O evento obteve destaque por ter ocorrido exatamente em um momento de demanda reprimida, dada a ânsia por espaços de acolhimento da vanguarda e de oportunidades para o desenvolvimento de projetos de artistas, então colocados à margem por força da censura. Chagas (2017, p. 148) aponta que a novidade do salão consistiu na “abertura em relação às categorias referentes aos trabalhos inscritos”, o que significou na submissão de mais de mil trabalhos. Nisso percebe-se inclusive a citada demanda reprimida até mesmo quanto aos instrumentos de avaliação da crítica tradicional judicativa, incapaz de levar em consideração aquilo que destoava da sua dita neutralidade e universalidade.

3.2. DO CORPO À TERRA

Ocorrida em abril de 1970 em Belo Horizonte, a manifestação *Do Corpo à Terra* foi acompanhada da mostra *Objeto e Participação*, ambas organizadas por Frederico Morais. Os eventos seguiam a série propositiva pelo organizador, que entendia fundamentalmente a área externa do museu como sua extensão. Em publicação organizada por Silvana Seffrin (2004), Frederico Morais comenta outros dois eventos anteriores a *Do Corpo à Terra*, que também trabalhavam a relação do museu com sua área externa. São eles o evento *Arte no Aterro – um mês de arte pública*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1968, e a instalação *Territórios* em parceria com Dilton Araújo e Lotus Lobo, que conectou com uma corda as áreas interna e externa do Museu de Arte da Pampulha, ocorrida em Belo Horizonte, data não informada.

A exposição *Objeto de Participação* foi organizada no Palácio das Artes e deveria ter como categoria principal a escultura, que foi prontamente substituída por Moraes pela categoria do objeto, em uma acepção ampla, conforme formulada por Hélio Oiticica, para o qual “o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja” (SEFFRIN 2004, p. 116). Já a manifestação *Do Corpo à Terra* se desenvolveu no Parque Municipal e consistiu sobretudo em ações efêmeras, entremeadas por intervenções das forças de segurança.

Décadas depois, Frederico Moraes (2004, p. 117) elencou as variáveis que fizeram dos eventos de 1970 episódios de destaque na história da arte do Brasil: i) os artistas foram convidados para realizarem seus trabalhos *in loco* e não a levarem peças concluídas; a nenhum visitante ou participante foi possível ver o desenvolvimento de todos os trabalhos no Parque Municipal, dado que eles foram desenvolvidos em horários distintos; o próprio Moraes afirma em seu relato não ter visto todas as ações; iii) a natureza efêmera dos trabalhos prevaleceu, dado que eles permaneceram no parque até o perecimento; iv) a divulgação foi feita não em jornais, mas em panfletos volantes em locais frequentados pela massa, como cinemas, estádios e teatros. Outro ponto relevante foi a atuação do crítico enquanto curador e artista.

Moraes subdividiu os trabalhos em *Do Corpo à Terra* em três núcleos essenciais: político, cartográfico e interativo, que de maneira alguma são excludentes entre si. Galinhas vivas foram queimadas por Cildo Meireles em *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*; Artur Barrio depositou trouxas ensanguentadas em um curso d’água no trabalho *Situação T/T*. A cartografia foi percebida através das relações de ocupação do espaço do Parque Municipal e os diálogos estabelecidos entre os trabalhos dos artistas. Já a dimensão participativa foi verificada em trabalhos como *Ela me deu a bola* de Tereza Soares, que oferecia aos visitantes três camas com temas relativos ao futebol ou o caminhar sobre a faixa de papel de George Helt. As ações em curso em *Do Corpo à Terra* podem ser compreendidas à luz dos escritos de Moraes, quando ele afirma o fim da

obra de arte, uma vez que “da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações” (MORAIS, 2001, p. 46).

Marília Andrés Ribeiro (2011) estabelece uma comparação entre as atuações curatoriais de Frederico Moraes a partir de *Do Corpo à Terra* com a de Harald Szeemann, que também em 1970 organizou a exposição paradigmática na *Kunsthalle* de Berna, na Suíça: *Live in your head – When attitudes become forms*. Ainda que não estivesse diretamente presente o caráter internacionalizante na mostra de Belo Horizonte, é possível fazer aproximações entre os dois curadores, dada a abertura de cada um às questões poéticas que entremeavam os trabalhos dos artistas daquele momento.

Não obstante, se a proposta de Szeemann consistia em testar e expandir os limites do espaço museológico, então atrelado ao modelo moderno do cubo branco, Frederico Moraes procurou trabalhar também com o espaço público da rua, do parque e da área externa do museu como local propício à representação artística. Somado a isso havia a convivência tensa com os órgãos da repressão e, por conseguinte, a tentativa de trabalhar com as limitações e os riscos apresentados pela vigilância, de modo a incluí-los como elementos de uma exposição. Exemplo dessa atitude pôde ser observado no trabalho com as trouxas ensanguentadas de Barrio.

Em meios às condições vivenciadas em *Do Corpo à Terra*, Moraes (apud RIBEIRO, 2013, p. 348) completa que “a surpresa, o improvisado, a velocidade das ações, a precariedade do armamento, dos materiais e dos suportes empregados são algumas das táticas usadas por guerrilheiros em suas ações que foram absorvidas pelos artistas pós-modernos”. Desse modo, percebe-se como Moraes concebeu a imagem do artista naquele momento de tanta tensão com os órgãos de repressão.

3.3. A NOVA CRÍTICA

Realizada na *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro, também em 1970, a exposição *A Nova Crítica*, a começar

pelo seu próprio nome já anunciava ao que vinha. Segundo Chagas e Lopes (2012, p.108) a exposição “simbolizou uma das primeiras experiências de Moraes com o intuito de transpor, para o plano da prática, suas teorizações sobre como atuaria a chamada Nova Crítica”. As intervenções na referida galeria são de autoria do próprio Moraes, que, no papel de crítico, as fez na forma de comentários poéticos às exposições individuais de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz, ocorridas no mesmo ano naquele espaço. Para cada trabalho, Moraes devolveu a respectiva crítica-poética.

Quinze mil garrafas de *Coca-Cola* foram instaladas no piso da galeria, o que convidava o público a caminhar sobre os engradados. Essa foi a resposta de Moraes à proposta de intervenção Projeto *Coca-Cola* de Cildo Meireles (1970) em que mensagens eram inscritas em garrafas do produto e circulavam conforme a lógica da comercialização das embalagens retornáveis. Thereza Simões instalou telas em branco em locais do Rio de Janeiro, como na Central do Brasil. Moraes fez o mesmo, porém após certo tempo de exposição nos espaços, levou as telas danificadas ou alteradas para a *Petite Galerie* (CHAGAS, LOPES 2012, p. 113). Por último, o trabalho com o documento redigido por Guilherme Vaz foi ressignificado por Moraes, que elaborou documento próprio a ser instalado no local do antigo.

Desse modo, a atitude encampada por Moraes expande as possibilidades da crítica de arte para além do texto gráfico, no sentido de articular ideias a partir de uma postura voltada para a criação sediada no diálogo poético firmado com os artistas em questão.

3.4. DOMINGOS DA CRIAÇÃO

A democratização do acesso aos espaços culturais e a dessacralização da arte foram pontos basilares na atuação de Frederico Moraes ao assumir a diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), na segunda metade dos anos 60. Em suas palavras:

todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social (...) ressaltando, porém que nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas (apud RIBEIRO, 2013, p. 342).

Evento-síntese de sua passagem pelo MAM/RJ, os *Domingos da Criação* consistiram em seis encontros de janeiro a agosto de 1971, em que atividades poéticas eram realizadas na área externa do museu com o público espontâneo que se dirigia ao local. Dessa forma, cada domingo foi dedicado a um tipo de material, todos eles doados por indústrias localizadas no Estado. O protagonismo de cada material pode ser depreendido dos próprios nomes dados a cada um dos encontros: “*Um Domingo de Papel*”; “*O Domingo por um Fio*”; “*O Tecido do Domingo*”; “*Domingo Terra-a-terra*”; “*O Som do Domingo*”; e “*O Corpo-a-corpo do Domingo*” (MORAIS, 1975, p. 105). Nestes eventos houve também a participação de artistas, que junto com o público estavam encarregados da criação.

Essa série de eventos evidencia a postura de Frederico Morais no sentido de colocar em prática o estreitamento entre arte e vida, fazendo-se valer da experiência como principal momento da arte, distante em tudo da lógica tradicional de relacionamento com os equipamentos culturais. Naturalmente tal atitude foi alvo de desdém por parte da crítica especializada. Morais conta que “a crítica oficial fez oposição cerrada aos *Domingos da Criação*. De dedo em riste, a velha crítica dizia que eu estava emporcalhando e comprometendo a imagem do MAM” (apud RIBEIRO, 2013, p. 346). Tal reprovação por parte da crítica pode ser compreendida, se levado em conta que Morais propôs um outro comportamento ao público de museus de arte moderna. Os visitantes têm a oportunidade de obter outras vivências, que não a observação silenciosa e controlada de obras fixadas na parede ou apoiadas no chão.

Se até então no espaço do museu era possível uma comunicação unilateral e hermética da obra acabada com

o público letrado, com os *Domingos da Criação*, público e artistas tornaram-se parte do mesmo corpo que vive e cria arte.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi discutido nesse artigo, a atuação de Frederico Moraes como crítico de arte e curador não se restringiu ao papel e à máquina de escrever. O crítico criou mecanismos de expansão do significado, da operacionalização e do *modus operandi* da crítica de arte, em um momento de reavaliação de suas funções e de sua *práxis*. Moraes testou os limites institucionais de então ao ver o crítico também como um criador que, junto dos demais agentes, participa dos processos criativos. Esse itinerário teve como pano de fundo o ambiente tenso e arriscado aos artistas e críticos entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, situação que foi incorporada nas propostas e de Moraes, principalmente na analogia entre guerrilheiro e artista.

A oportunidade de coordenar a organização de eventos e exposições, assim como de contribuir para a produção da fortuna crítica necessária para a compreensão de suas propostas, e no relacionamento delas com os trabalhos dos artistas, foi de fundamental importância para que Moraes conseguisse não diretamente resolver o problema da crítica de arte naquelas décadas, mas colocar em prática a alternativa que defendia, para assim expandir suas possibilidades dialógicas e participativas ao longo dos eventos.

Se o Salão da Bússola foi um sinal indicativo da demanda reprimida entre os artistas, Moraes rapidamente compreendeu que muito poderia ser feito a partir daquele momento para tirar a vanguarda da marginalidade e lhe conceder locais de acolhida. A manifestação *Do Corpo à Terra* e o papel do MAM/RJ enquanto instituição dirigida pelo crítico e que concentrou importantes momentos de quebra de paradigmas na relação dos museus com o público e com os artistas refletem essa postura de Moraes. De fato são pertinentes as aproximações entre

Frederico Morais e Harald Szeemann, no que diz respeito à postura crítica e curatorial no sentido da abertura ao diálogo e às questões contemporâneas da arte, com o diferencial de que os eventos dirigidos por Morais continham também uma face de resistência à opressão encampada pelo Estado.

Mesmo com os ataques e ameaças promovidos pela ditadura, ou com os comentários negativos da crítica especializada em direção às atitudes curatoriais e críticas de Frederico Morais e da feição de marginalidade relegada à vanguarda brasileira durante o período em que os eventos aqui discutidos ocorreram, pode-se afirmar que de forma alguma eles estiveram em situação de desvantagem informacional em relação ao passo que caminhava a arte nos centros privilegiados de profusão de ideias.

REFERÊNCIAS

CHAGAS, Tamara Silva; LOPES, Almerinda da Silva. A crítica de arte como desdobramento poético. *Revista Poiésis*, n 19, p. 107-118, Julho de 2012.

CHAGAS, Tamara Silva. Salão da Bússola: criação, conceitualismo e crítica social. *Faro Fractal*. Valparaíso, vol. 2. n. 26, p. 143-158, 2017.

DELLAMORE, Carolina. Do Corpo à Terra, 1970: arte guerrilha e resistência à ditadura militar. *Revista Cantareira*. n. 20. Jan-jun de 2014. p.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Célia Euvaldo (trad.). 1ª ed. São Paulo : Cosac Naify, 2014.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, n. 1, p. 87-93, 1984.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, vol.1, no. 64, p. 45-59, 2001.

RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém: entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG, Belo Horizonte*, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan/jun 2013.

_____-_____. Frederico Moraes: crítica e curadoria na contracultura. In Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 31. 2011, Campinas. *Anais eletrônicos...* Campinas: Unicamp, 2011. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/coloquio2011/pdf3/marilia_andres_ribeiro.pdf> Acesso em: 29 abr. 2018.

SEFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

ÍCONE

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

WWW.SEER.UFRGS.BR/ICONE