



EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Daniela Kern | UFRGS

EDITORES

Caroline Schmidt | UFRGS

Clarice Senna | 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 Edegar 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 E DIAGRAMAÇÃO

Isabel Schneider



EDITORIAL

CONTINUANDO O trabalho iniciado em 2018, Ícone: Revista Brasileira de História da Arte, apresenta seu novo número com novidades e segue com sua proposta de divulgação dos qualificados trabalhos produzidos pelos pesquisadores da área nas universidades brasileiras, mostrando o quanto a educação em nosso país tem uma importância estrondosa no combate à políticas obscurantistas.

Neste número, você poderá conferir quatro artigos e uma resenha de exposição, além de um dossiê composto por trabalhos de recém egressos do curso de História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual são apresentados os percursos realizados pelos mesmos em seus trabalhos de conclusão de curso.

Com variados temas, os artigos abrangem desde questionamentos acerca da arte-educação, passando pela apresentação de cruzamentos teóricos sobre dois artistas brasileiros - Hélio Oiticica e Neusa d'Arcanhy - para chegar à análise da relação entre o pintor francês Henri Rosseau e a arte acadêmica. Na resenha, você poderá conhecer mais sobre a exposição *Cláudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto*, recém encerrada na Sala dos Pomares, da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão. Na capa, contamos com a participação da arte-educadora Andressa Gerlach e sua obra *Isto é um relicário*, produzida durante sua estadia em Portugal, como bolsista da Universidade de Coimbra.

Agradecemos novamente a todas e todos que nos confiaram seus originais e ao grupo de dedicados pareceristas que sempre traz à luz de seus conhecimentos e de suas leituras atentas aos textos aqui publicados. Além disso, vale destacar que a Ícone teve seu design totalmente reformulado para que a experiência de sua leitura seja ainda mais agradável. Portanto, um agradecimento mais que especial fica para a designer e estudante de História da Arte, Isabel Schneider, que deu às folhas deste número uma nova vida através daquilo que nos é tão essencial: o elemento visual.

EQUIPE EDITORIAL

A CAPA

ISTO É UM RELICÁRIO



Acredito que sempre tentamos entender o desconhecido com base nas memórias afetivas.

Em agosto de 2016, eu fui estudar História da Arte por seis meses na Universidade de Coimbra, em Portugal, graças a uma bolsa de estudos com a qual fui contemplada. Foi a primeira vez que cruzei o Atlântico. Durante a minha estadia, eu juntava absolutamente todos os papéis que caíam nas minhas mãos e guardava dentro do meu caderno, onde anotava as lembranças que vinham junto — eles ilustravam a minha narrativa. Nas viagens que fiz dentro do velho continente, ficava ainda mais obcecada em recolher de tudo, na tentativa (vã) de reter aqueles momentos. Materializá-los. Minhas *tralhas e cacarecos*, como já ouvi tanto. Mas que são e eram para mim muito mais valiosos do que qualquer outro *souvenir*.

Ao mesmo tempo em que eu vivia tudo isso do lado de lá; aqui o país seguia em efervescência, atravessando um dos seus momentos políticos mais críticos e polêmicos. Em meio a esse turbilhão, Charlene Cabral, também aluna do curso de História da Arte na época, propôs um diálogo para além das fronteiras. Através da convocatória internacional que a artista intitulou *Reflexive Mail/ Reflexivo Postal*, que convidava qualquer pessoa a “fazer” arte-postal, vi a oportunidade de deslocar a matéria ordinária e usual que eu compulsivamente acumulava e torná-la material de arte.

Eu ainda me questiono e me debato internamente com esse papel de artista. Desse ser que executa. Desse processo de transfiguração e transubstanciação poética. Então resolvi pedir ajuda.

Em Coimbra, eu morei em uma república estudantil com mais doze pessoas, entre turcos, indianos, tchecos, portugueses e brasileiros. Nossa casa se autodenominava *Trapézio*, devido à pintura de uma trapezista no alto do primeiro lance de escadas. Expliquei a proposta e pedi contribuições, que sob olhares de desconfiança e confusão vieram das formas mais diversas: Ananth separou um lindo postal do século XIX e dedicou-o a uma *beautiful stranger*; Emre ou Mert quis se livrar da sua carteirinha de estudante; Selman escreveu qualquer coisa em uma nota fiscal do mercado; e esses são os que consigo lembrar. Mas não me contentei, acrescentei mapas, um pequeno

azulejo português com o desenho de dois pássaros, panfletos de museus de arte, a agenda cultural de Coimbra, cartões-postais do Algarve e conchas que recolhi por lá, folha das árvores de um outono a caminho, impressões de fotografias que fiz, envelope do chá que eu tomava toda noite, e até um dos panfletos dos correios portugueses, pois achei que seria um pouco irônico. Juntei tudo isso em uma caixa de papelão que comprei na própria agência da cidade e remeti como: *Andressa Borba + Trapézio*.

Essa proposta artística/política fez parte da pesquisa da minha colega e amiga Charlene, tanto que ela (d)escreve sobre a singela caixa “[...] meses da vida de alguém em forma de objetos coletados e da ação de compilação e envio gratuito desse material íntimo-social”.¹ E creio que não poderia haver definição mais sincera e poética. A foto da caixa, inclusive, foi feita por ela.

Um relicário é um repositório de objetos sagrados ou de grande valor e apreço. Na História da Arte, também podem ser considerados recipientes onde se guardam relíquias de santos, que seriam evidências do seu caráter divino. De toda forma, ainda se mantêm os restos. Afinal, como disse o tão famoso e aclamado poeta português Fernando Pessoa — que também foi meu companheiro de viagem — “Viajar! Perder países!/Ser outro constantemente/Por a alma não ter raízes/De viver de ver somente!”² Se viajar é também perder e perder-se, e quanto mais se vê menos se tem — tempo, espaço, memória suficientes — todo o conteúdo da caixa se tornou, para mim, prova documental que me ajuda a comprovar que tudo aquilo era real. Registro de um sonho que vivi em conjunto, como todos deveriam ser.

ANDRESSA GERLACH

1

PINHEIRO, Charlene Cabral. *Why are you doing mail art? dois momentos da arte postal 1979|2016 e alguns trajetos da rede eterna*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação), UFRGS, Instituto de Artes, Bacharelado em História da Arte, 2017.

2

PESSOA, Fernando. *Livro de viagem*. Lisboa: Guerra e Paz, Editores S.A., 2009

SUMÁRIO

10

Assim se teceu a rede:
o contar a história do Centro
Gaúcho da Tapeçaria
Contemporânea

CAROLINA GRIPPA

78

Itinerários de uma
pesquisa em História da
Arte: a paisagem dos artistas
viajantes como dispositivo
para crítica ambiental

DIEGO HASSE

26

José Lutzenberger
e a obra de arte total no
Palácio do Comércio
em Porto Alegre

CAROLINE HÄDRICH

100

Os sentimentos
podem ser parte de
uma pesquisa?

GABRIELA DA LUZ

44

Porque
andei fazendo
Arte Postal

CHARLENE CABRAL

110

Impressos
efêmeros em
arquivos públicos
experiência de
pesquisa

PAULO HEIDRICH

62

Considerações sobre
meu projeto de
pesquisa: o percurso
inicial da arte abstrata
no Rio Grande do Sul

DIEGO GROISMAN

124

Azul na História da Arte: a
trajetória da elaboração de
um Trabalho de Conclusão
de Curso em História da Arte

VALDRIANA CORRÊA



138

Claudio Goulart
no Brasil: quando a
poesia é tão vasta

YURI MACHADO

150

Entre o abstracionismo
geométrico e a figuração –
uma análise crítica da obra
de Neusa d’Arcanhy

MARCELLA IMPARATO

170

Henri Rousseau e a
Arte Acadêmica

ANDREI LIMA

194

Parangolés –
Hélio Oiticica
Parresiasta

TALITA TRIZOLI

218

Sobre o ofício do
curador pedagógico

ANDRESSA BORBA

DOSSIÊ ÍCONE

PESQUISA EM HISTÓRIA DA ARTE

SOBRE O DOSSIÊ

A PESQUISA na área de Humanidades – mesmo quando se aproxima do texto mais livre, literário ou poético – sempre há de exigir de quem se dedica a ela o rigor teórico e metodológico. Não se trata de encontrar uma receita ou uma fórmula mágica de aplicação que nos conduzam por veredas seguras e certeiras; o importante, antes de tudo, é a construção de um percurso próprio e desacomodado, ainda que seja, como sugere o poeta Francis Ponge, no estilo vai-que-vai, “muito pouco a cada dia”.¹

O presente dossiê, desdobramento do IV Seminário de Pesquisa em História da Arte, retoma algo desses horizontes possíveis. O evento, realizado pela Comissão de Graduação do Bacharelado em História da Arte da UFRGS, em setembro de 2017, no Goethe Institut, em Porto Alegre, contou com pôsteres virtuais de estudantes de graduação, comunicações de alunos e alunas que recém haviam se formado no curso e conferências de três professoras que então se aposentavam: Blanca Brites, Elida Tessler e Mônica Zielinsky. De modo generoso e alvissareiro, tanto os mais jovens quanto as decanas compartilharam diferentes aspectos de suas trajetórias e seus trabalhos.

Para compor esta edição, convidamos os egressos e as egressas a produzirem textos que não exatamente resumissem seus Trabalhos de Conclusão de Curso, mas que dessem conta dos processos de composição dessas pesquisas: os bastidores, as costuras, os alinhavos feitos pelo avesso. Em uma série de artigos inéditos, na primeira pessoa do singular, Carolina Grippa, Caroline Hädrich, Charlene Cabral, Diego Groisman, Diego Hasse, Gabriela Carvalho da Luz, Paulo Heidrich e Valdriana Corrêa rememoram como se desenvolveu a tarefa – tantas vezes árdua e desgastante, mas também sensível e reveladora – de abrir seus próprios caminhos na escrita da História da Arte.

Esperamos que esses depoimentos, raros e bastante singulares, possam servir de estímulo a quem começa a se aventurar por essas trilhas, nem que seja vai-que-vai, um pouco a cada dia.

EDUARDO VERAS

ASSIM SE
TECEU A REDE:
O CONTAR
A HISTÓRIA DO
CENTRO GAÚCHO
DA TAPEÇARIA
CONTEMPORÂNEA

CAROLINA BOUVIE GRIPPA

Formada no Bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018) e é bacharela em Moda pela Universidade Feevale (2014). Participa do grupo de pesquisa *História da Arte e Cultura de Moda*, vinculado ao Instituto de Artes (IA-UFRGS), e durante a graduação fez estágio na Fundação Iberê Camargo, na Pinacoteca Ruben Berta (Setor de Mostras da Prefeitura de POA) e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Tem interesse em tapeçaria riograndense e brasileira (sendo esse seu tema de estudo no Trabalho de Conclusão de curso), arte contemporânea, museologia, produção e organização de exposições.



RESUMO

O TEXTO a seguir relata a pesquisa realizada para a escrita do Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em História da Arte, cujo tema foi o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (1980 – 2000). Da aproximação com as associadas, passando pela análise do acervo documental e e pela realização de entrevistas, o ensaio descreve as etapas da pesquisa e a experiência da aluna durante o ano da escrita do texto.

PALAVRAS-CHAVE

Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. Experiência de escrita. Entrevista. Acervo documental.

ABSTRACT

THE FOLLOWING text reports the research done for the course of Art History's final text, whose theme was the Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (1980 – 2000). From the approach to the associates, the knowledge of the documentary collection and the interviews made, the essay describes the steps of the research and the experience of the student during the writing of the text.

KEYWORDS

Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. Writing experience. Interview. Documental collection.

AO SE falar de temas como a tapeçaria contemporânea, a nova tapeçaria ou de artistas como Regina Gomide (1897 – 1973), Genaro de Carvalho (1926 – 1971), Jacques Douchez (1921 – 2012), Norberto Nicola (1931 – 2007), Zoravia Bettiol (1935), Liciê Hunsche (1924 – 2017) e tantos outros ligados diretamente à arte têxtil, o estranhamento e o desconhecimento são sentimentos comuns, pois pouco se sabe ou se fala sobre esse suporte na arte do século XX. Esses nomes e conceitos tornaram-se habituais e conhecidos para mim, devido a meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado de História da Arte, realizado em 2017, cujo tema de pesquisa foi o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. O CGTC foi um grupo criado em 1980, sobre o qual não havia nenhum estudo inicial, muito devido à situação de *invisibilidade* em que a tapeçaria contemporânea se encontra.

FIGURA 1

Zoravia BETTIOL

Transfigurações da pedra I: tapeçaria nº 58, 1983

Tecelagem manual com algodão e pedra, 71 x 134cm

MARGS



FOTO: FÁBIO DEL RE E CARLOS STEIN – VIVAFOTO

Por isso, acredito ser uma surpresa eu estudar tal assunto, pois apenas havia visto exemplos de arte têxtil em duas situações:

primeiro, na exposição *Percurso do artista – GONZAGA*, de Luiz Gonzaga, na Sala João Fahrion, na Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014), e em *Zoravia Bettiol – O lírico e onírico*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagolli (2016). Ambas as exposições possuíam caráter retrospectivo, com a presença de algumas tapeçarias junto a outras técnicas desses artistas. Porém, eu realmente me interessei pelo assunto ao visitar a exposição *Sheila Hicks: Material voice* (2016 – 2017) no *Textil Museum of Canada* em Toronto.

FIGURA 2

Sheila HICKS

Bâoli Chords/Cordes Sauvages Pow Wow, 2014 – 2015

Algodão, lã, linho, seda, fibras sintéticas

26 elementos – Instalação de dimensões variáveis

Coleção da artista



A exposição mostrava trabalhos da artista americana que é reconhecida, internacionalmente, por sua produção voltada ao têxtil. De diversos tamanhos e muitos materiais, a força e sensibilidade das obras expostas me emocionaram. Retornei ao Brasil decidida a estudar arte têxtil. Relembrando das tapeçarias já vistas de Gonzaga e Bettiol, escrevi e-mails à minha orientadora,

professora Joana Bosak, e à professora Paula Ramos sobre o meu novo interesse para o TCC, sendo delas a ideia de eu pesquisar o CGTC. Procurando referências bibliográficas sobre o assunto, percebi um vazio historiográfico que me inquietou, decidindo-me a realizar a pesquisa.

O propósito desse texto é contar um pouco sobre o processo de aproximação com o tema de pesquisa, principalmente em relação ao acervo e as entrevistadas durante o ano de escrita do TCC. Mas antes, creio que para o leitor, seja importante saber um pouco mais sobre o CGTC e sua história.

1. O CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA

Em 1976, devido a um movimento internacional de valorização da tapeçaria, que reverberou em exposições e artistas brasileiros interessados no assunto, criou-se o Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC) na cidade de São Paulo, cujos objetivos eram “promover e incrementar a arte da Tapeçaria [...]. Reunir, estreitar, intercambiar, expôr, aumentar e entrelaçar as relações entre os artistas tapeceiros, do país e do exterior” (BOLETIM CBTC, [1976], p. 1). Para uma melhor organização e desejo de contato com todas as regiões do país, foi estimulado pelo CBTC a criação de centros regionais que “pudessem efetivamente congregiar os artistas e artesãos tapeceiros” (SCARINCI, 1981, p. 5). Por haver um número considerável de artistas interessadas no assunto no Rio Grande do Sul e havendo um desejo de união, o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea foi criado em 1980, por 10 sócias fundadoras: Heloísa Crocco, Inge Spieker, Sonia Moeller, Joana de Azevedo Moura, Aly Chaves, Helena Dorfman, Carla Obino, Eleonora Fabre, Renata Rubim e Licie Hunsche.¹

O CGTC funcionava da seguinte maneira: cada associada pagava uma mensalidade, havia reuniões mensais, um espaço dedicado a palestras sobre temas relativos à tapeçaria e conversas para resolver questões práticas do grupo, como o planejamento de exposições. Durante os 20 anos de existência do CGTC, realizaram cerca de 50 exposições, em mais de 40 cidades do Brasil e no exterior, incluindo: Montevideo (Uruguai), Buenos Aires (Argentina), Indianopolis (Estados

Unidos), Heidelberg (Alemanha), Copenhagen (Dinamarca) e Durban (África do Sul). Ao longo do tempo, foram 200 inscritos, sendo apenas 10 homens, mostrando que o CGTC foi um grupo majoritariamente de mulheres, sendo elas que ocuparam os cargos da diretoria ao longo dos anos.

FIGURA 3

Fotografia da exposição

Uma visão sobre a arte têxtil brasileira hoje, 1995

Museu Rundertarn (Copenhagen, Dinamarca)



FOTO: ACERVO DE SONIA MOELLER

Importante destacar que um dos principais objetivos do grupo dizia respeito à valorização da tapeçaria artística, que não era muito bem “apreciada” pelo sistema artístico local.

1

Zoravia Bettiol não estava presente na primeira reunião que marcou o início do CGTC, mas é considerada uma das sócias fundadoras, pois foi ela que foi decisiva para a criação do Centro.

Nós éramos muito entusiasmadas e fazíamos muitas coisas. Sentávamos em casa e produzíamos muito, mas achávamos que não havia repercussão. Pois, como podia haver tanta exposição de tapeçaria e as pessoas falavam mal. Achavam uma ação pouco artística e mais baseada no artesanato. Os artistas contemporâneos não davam atenção, e nós nos sentíamos rejeitadas. (MOELLER, 2017, p.5)

Essa é uma fala da associada Sonia Moeller, que se repetiu nas conversas com outras associadas, certificando a dificuldade da tapeçaria em ser “aceita” e vista como um suporte artístico na época da criação do Centro, reverberando ainda, pelos poucos estudos e contínuo desinteresse da academia e do sistema da arte em geral pelo suporte, colocando a tapeçaria em uma situação de “invisibilidade” e desconhecimento de artistas e obras relacionados ao tema até hoje.

2. O ACERVO DOCUMENTAL DO CGTC

As tantas páginas que escrevi sobre o Centro só foram possíveis graças às próprias associadas, por duas razões: a disponibilidade de serem entrevistadas e rememorarem o tempo do CGCT e o próprio acervo que elas se preocuparam em reunir e guardar durante aqueles 20 anos, que hoje em dia é guardado na casa de Heloísa Annes, última diretora do Centro. Nesse primeiro momento, quero me dedicar a contar um pouco mais sobre seu acervo e todo o material que foi essencial para a construção do meu trabalho.



FIGURA 4

Heloísa Annes com o acervo do CGTC em sua casa, em Porto Alegre

Todo o acervo do Centro fica na casa de Heloísa Annes, senhora simpática, que com seus 90 anos possuiu uma ótima memória, o que me ajudou muito no decorrer do trabalho. Consegui o número de seu celular por meio de Maria Rita Webster, pois fora ela quem havia entrado em contato com a UFRGS para realizar uma grande doação de catálogos, livros e materiais diversos sobre tapeçaria. Liguei para Heloísa, que já sabia do meu interesse em realizar a pesquisa, e marcamos uma entrevista.

Todo o acervo do centro se encontra logo na entrada de sua casa (**fig. 4**). É uma pequena estante, com diversas pastas e algumas caixas no chão, contendo ali todo o material do CGTC. Quando vi as pastas e caixas, me assustei, pois era bastante material. Mas, por sorte, todo o acervo do Centro encontrava-se no mesmo local e Heloísa sempre manteve o material organizado por datas e temas, o que facilitou muito a pesquisa.

Minha primeira entrevista com Heloísa foi exploratória, pois pouco eu sabia do CGTC e o único local onde eu encontrara algum material era no site Memória Têxtil, projeto iniciado por Maria Rita Webster, cujo desejo era disponibilizar informações de todos os artistas rio-grandenses que trabalham com têxtil. Infelizmente, ela não conseguiu captar verba suficiente e a página não engloba tantos artistas; ali, porém, consegui as primeiras informações para me preparar para as entrevistas iniciais.

Na entrevista, Heloísa me contou sobre o Centro e logo já me mostrou o acervo, que contém atas, correspondências, boletins, catálogos, revistas e o primeiro caderno usado pelo centro para escrever o que acontecia em cada reunião (figura 6). Enfim, todo o acervo. Graças à sua paixão pelo Centro e pela imediata confiança que teve em mim, abriu a porta de sua casa e deixou-me ler e analisar os papéis. O primeiro material que olhei foram duas pastas de associadas, que em ordem cronológica me apresentavam todos os inscritos que haviam sido, em algum momento, associados do CGTC. Passei todas as inscrições para uma tabela em meu computador, à qual recorro até hoje, quando tenho dúvidas da escrita de um nome ou para confirmar se algum

FIGURA 5

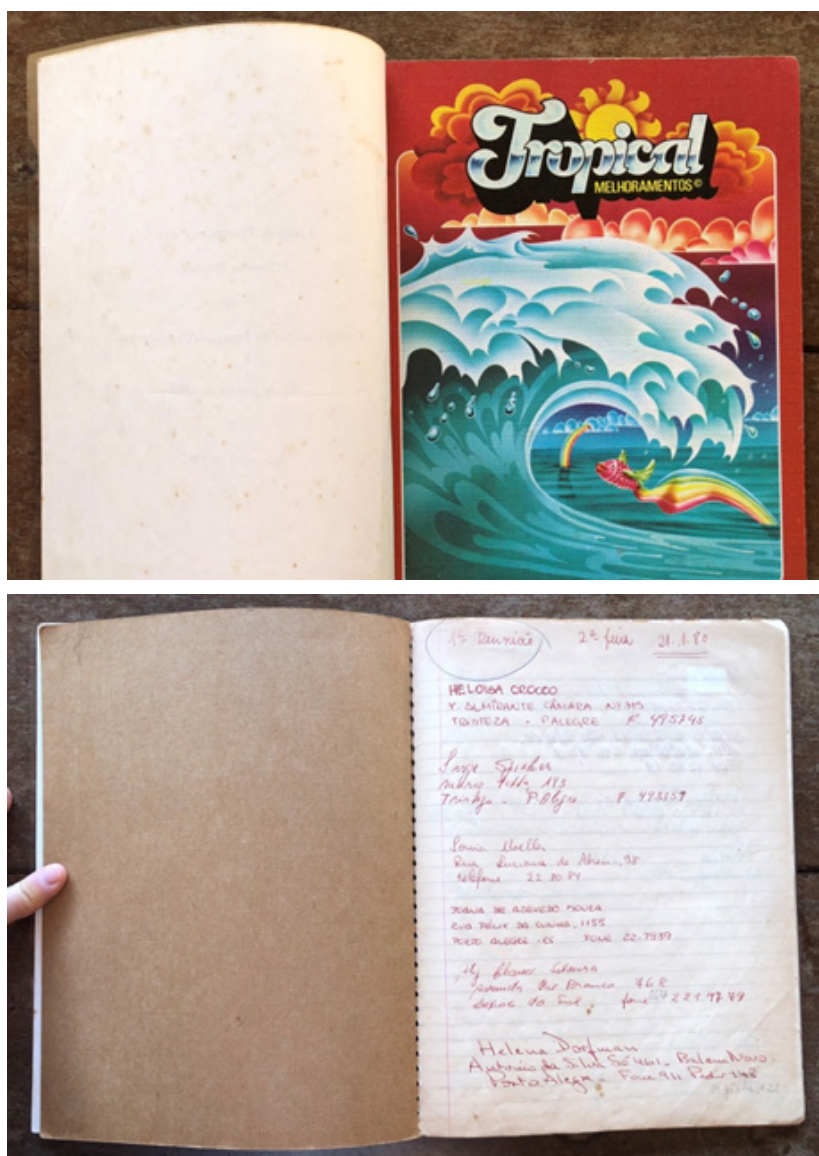
Pasta das inscrições de sócias e atas por data do CGTC



artista foi associado do Centro. O mesmo fiz sobre as exposições do Centro, criando uma relação de quantas mostras as artistas participaram e organizaram, tendo espaço no meu Trabalho de Conclusão de Curso como anexo, sendo lista de consulta ainda hoje também.

FIGURA 6

Primeiro caderno de reuniões do CGTC



Logo em seguida, me debrucei às pastas com documentação diversa (atas, correspondências, memorandos) que estavam organizadas por ano. Foi nesse momento que realmente o trabalho se iniciou, pois ali estava a história documentada do CGTC, e eu sabia que passaria um bom tempo lendo as diversas

folhas. E foi o que aconteceu. Tendo uma ata mensal por reunião de associadas e diretoria, em média devo ter lido 480 atas, mais correspondências, que por ser o meio de comunicação da época, havia muitas com diversas pessoas e instituições, sendo importante para eu traçar e perceber nomes, museus e contatos que o Centro se relacionou ao longo do tempo.

Acredito que fichar as atas foi fundamental, pois naquelas folhas datilografadas, ia lendo todas as atividades do CGTC, o papel da diretoria, problemas a serem resolvidos, enfim, o dia a dia dessa associação, me dando novas informações e curiosidades, que logo seriam descobertas, ou melhor, “solucionadas” em uma nova entrevista. Por isso, chegando ao fim da pesquisa, meus encontros, principalmente com Heloísa Annes e Sonia Moeller, se tornavam mais pontuais, tendo questões bem específicas de informações que eu recolhia em documentação. Nem sempre, elas se lembravam do que eu queria, ou as coisas não eram como eu imaginava. Por exemplo, quando li sobre uma acervo artístico do Centro, acreditei que poderia haver obras doadas ao CGTC na casa de alguma associada, mas, descobri depois, havia o *desejo* desse acervo, contando apenas com uma doação inicial. Nunca foi levado à diante.

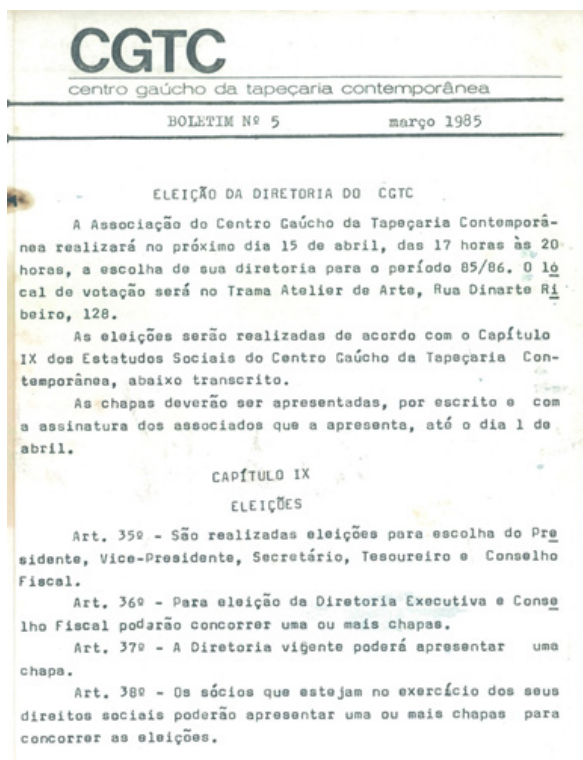


FIGURA 7
Primeira
página do
Boletim nº 5
do CGTC

Descobri na primeira entrevista feita com Heloísa que o CGTC havia imprimido alguns boletins (figura 7), durante o ano de 1984 até o seu fim. Não contando com uma periodicidade definida, os boletins eram enviados para as associadas, mantendo-as informadas sobre reuniões, eventos, exposições e palestras, incluindo algum texto teórico ou escrito por alguma associada. Essas foram outras referências, bem importantes para minha escrita, pois eu percebia quais eram as notícias selecionadas para “circular” entre as associadas. Enfim, era mais um material que o CGTC criou para repassar dados à associadas, mas que muito me serviu.

Outro problema a ser contornado durante a pesquisa foi a falta de fotografias ou imagens sobre as obras e as exposições realizadas pelo Centro. Sempre questionava as associadas sobre isso, pois no acervo do Centro, Heloísa e eu nunca encontramos algo referente a fotografias. As imagens que trabalhei durante a escrita foram retiradas de reportagens de jornais (todas fornecidas pelo Centro, pois havia uma pasta com recortes), imagens das obras dos próprios catálogos (em sua maioria em preto e branco) e cinco slides da exposição de 1989, que Sonia Moeller encontrou e me cedeu gentilmente.

Por estar em um curso de História da Arte, cuja ênfase é visual, as imagens sempre foram questões importante para mim e, talvez, para contornar essa situação, também fui atrás de acervos públicos que pudessem haver obras, e assim, eu pudesse vê-las ao vivo. Encontrei peças no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, nas Pinacotecas da Prefeitura e apenas uma, de Zoravia Bettiol, na coleção Fundacred (antiga Aplub). Entrei em contato com mais museus e acervos, mas desses consegui apenas um resultado, e não tive tempo para ir atrás de outros acervos, até mesmo no interior do estado. Isso é algo que desejo seguir no Mestrado. Acredito ser de extrema importância esse levantamento, para sabermos a situação dessas peças em museus e o quanto elas são exploradas e vistas pelas curadorias, questionando e reforçando a própria (in)visibilidade do suporte.

3. ENTREVISTAS COM ASSOCIADAS

A mais entrevistada foi Heloísa Annes, já que o acervo encontra-se em sua posse, mas entrevistei mais quatro associadas:

Sonia Moeller, entrevistei-a duas vezes, devido a seu grande conhecimento sobre arte têxtil, adquirido por anos de cursos e aulas que ministrava sobre o tema, além de ser uma artista reconhecida na área; Joana de Azevedo Moura, outra artista com importante trabalho têxtil, encontrei ela uma vez para fazer questões sobre sua proximidade com o CGTC, mas ela discorreu muito sobre o seu próprio ateliê, que dividia com mais duas associadas do Centro e onde nomes da arte sulina se encontravam: Xico Stockinger (1919 – 2009), Maria Lúcia Cattani (1958 – 2015), Vasco Prado (1914 – 1998), Alice Brueggemann (1917 – 2001) e Alice Soares (1917 – 2005); Marília Herter, primeira entrevistada e sobrinha de Heloísa Annes, me contou sobre sua aproximação com a tapeçaria e com o CGTC em 1983 (por ser minha primeira entrevista, ainda não tinha muita prática com o gravador e muito da entrevista foi perdido, pois Marília ia me mostrando as peças de tapeçaria que possuía em casa e eu deixei o gravador em cima da mesa. Erros de iniciante!); e Zoravia Bettiol, que por sua carreira na área têxtil e sendo uma das precursoras do segmento no estado, envolvida tanto na criação do Centro Brasileiro como o Centro Gaúcho, não podia deixar de entrevistá-la. Na sua entrevista, muito se comentou sobre sua própria produção, atuação como professora e diretora de associações artísticas.

Entrevistei mais duas mulheres, Maria Amélia Bulhões e Mônica Zielinsky, pois ambas tiveram um envolvimento específico com o Centro. Bulhões escreveu um texto para o catálogo da III Mostra do CGTC (1985), intitulado *Uma reflexão*, “cuja defesa da tapeçaria se dá exatamente pela sua ‘desconexão’ como apenas um objeto de decoração, mas de total liberdade criativa e dos artistas verem o têxtil como um suporte próprio para arte, com suas características específicas” (GRIPPA, 2017, p. 21). Mônica Zielinsky, a partir de um convite feito por Zoravia Bettiol, escreveu três textos teóricos sobre a tapeçaria e foi jurada das I e II Mostras do CGTC, textos seus estão impressos em catálogos do Centro. Achei muito importante entrevistá-las, pois, mesmo não sendo associadas do CGTC, elas escreveram textos sobre, trazendo uma visão mais crítica e histórica do Centro. Ambas comentaram da dificuldade de legitimação da tapeçaria, de quanto o CGTC se organizou, e de como elas eram mais vistas como “dilettantes e não como profissionais” (BULHÕES, 2017, informação verbal),

trazendo aí uma importante discussão sobre o sistema da arte, possibilitado pelo papel da tapeçaria como “arte menor”.

4. REFLEXÕES SOBRE O CONTAR

Pensando sobre a metodologia, que naturalmente se consolidou no próprio desenvolvimento da pesquisa, o que despontou foi o cruzamento entre os documentos do Centro e as falas de suas associadas. Acredito, que não teria outra maneira de fazê-lo, pois justamente esse entrelaçamento entre dados assertivos e a memória afetiva das associadas me deu subsídios para escrever a sua história no que seria seu ciclo completo, desde seu início até o fim. O tempo que passei lendo as atas e documentos, me forneceu dados que, talvez apenas pelas conversas, eu não teria conhecimento; ao mesmo tempo, as atas não transmitiam a dedicação, amor e carinho que essas mulheres tiveram pela experiência de serem associadas ao CGTC e de dedicarem boa parte de seu tempo nesse desenvolvimento.

Ao falar sobre esse momento, sobre a atuação das associadas em prol do CGTC, acredito que hoje, elas percebiam diferente o tempo do Centro e de quanto elas trabalharam por algo maior, refletindo na sua própria concepção de ser.

Com todos os problemas de legitimação que a tapeçaria sofre, acredito que isso influencia a própria maneira de como essas mulheres se viam, e como elas se percebem agora, após lembrar tantos momentos e perceber a importância do que foi vivido e feito. Não foi “à toa”, que Heloísa Annes, na mesma entrevista, coloca-se como amadora e, no fim, duvida de si mesma. É a percepção de suas próprias ações e de se colocar perante o passado e notar a sua importância no grupo. (GRIPPA, 2017, p. 91)

Acredito que o maior valor deste trabalho foi isso: escutar as entrevistadas, mostrando interesse e curiosidade sobre uma parte de suas vidas. Essa foi a parte mais tocante e importante na minha trajetória. Ser recebida por elas, ter suas casas abertas para mim e acreditar que eu poderia contar essa história e que essas memórias deveriam ser compartilhadas. Na minha conclusão do

trabalho, cito Benjamin, e sempre quando apresento algo sobre o Centro, essa citação sempre está em meus slides, por simbolizar o momento da entrevista e da própria construção do trabalho de conclusão:

Ela [a narrativa] se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quando mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1987, 205)

E assim, eu sigo tecendo a rede, contando em seminários e apresentações sobre o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, e sempre voltando à casa de Heloísa, revendo atas, documentos e cartas; pois sempre há algo novo para se ler e ver.² Agora, sou a “guria da tapeçaria”, como fui chamada no seminário de História da Arte no Instituto Goethe, e acredito que esse “apelido” diz sobre o que estudei e continuo estudando, pois ainda há muitos artistas, nomes, histórias e lugares que prestigiaram esse suporte artístico que ainda merecem um espaço na história da arte brasileira.

2

Na semana em que escrevo esse texto, fui à casa de Heloísa para retirar as fotografias do acervo que estão nesse artigo, e não é que ela me encontra uma caixa com slides de diversas exposições do Centro? Imagens não faltarão em meu mestrado!

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Walter Benjamin, obras escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLETIM CBTC. São Paulo: Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea, n. 1, [1976].

BULHÕES, Maria Amélia. **Maria Amélia Bulhões: entrevista** [27 nov. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017.

GRIPPA, Carolina Bouvie. **A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea**. 234 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356>. Acesso em: 30 mar 2019

MOELLER, Sonia. **Sonia Moeller: entrevista** [18 ago. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017a.

SCARINCI, Carlos. Apresentação. In: 1ª MOSTRA do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. Porto Alegre, 1981.



JOSÉ LUTZENBERGER

E A OBRA DE ARTE TOTAL NO PALÁCIO DO COMÉRCIO EM PORTO ALEGRE

CAROLINE HÄDRICH

Possui graduação em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017) e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007). Tem experiência profissional na área de arquitetura, especialmente em arquitetura de interiores. Possui interesse acadêmico em pesquisa na área de teoria e história da arte, da arquitetura e do urbanismo.

RESUMO

O ARTIGO resume a trajetória da pesquisa que gerou a monografia apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no bacharelado em História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS, no qual analisa o trabalho do arquiteto alemão José Lutzenberger (1882–1951) no Palácio do Comércio de Porto Alegre. Marco importante na paisagem e contexto econômico social da área central da capital, a construção apresenta características que permitem sua leitura como *obra de arte total*. O arquiteto alemão projetou as partes funcionais e estruturais do edifício e também os elementos decorativos internos, como vitrais, luminárias e portas, seguindo uma prática ligada a um modo de pensar característico do primeiro modernismo. Através da pesquisa sobre o seu criador, contexto histórico de sua construção e levantamento de seus elementos arquitetônicos e decorativos, foi feita a recuperação da história da construção, com o intuito de documentar sua existência a partir da ótica de um historiador da arte e constituir material para discussão sobre sua conservação, restauração ou revitalização.

PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa em História da Arte. Instituto de Artes UFRGS. José Lutzenberger. Palácio do Comércio. Arquitetura em Porto Alegre.

ABSTRACT

THIS PAPER brings a summary of the investigation that was made to write the undergraduate final thesis for the baccalaureate in Art History at the UFRGS' Instituto de Artes, which analyzes the work of the German architect José Lutzenberger (1882–1951) at the Palácio do Comércio building in Porto Alegre. Settled as a landmark and important piece of the economic and social context of the capital's historic district, the building has features that allow it to be read as a Gesamtkunstwerk (total work of art). The German architect has designed the functional and structural parts of the building as well as the internal decorative elements like stained-glass windows, light fixtures and doors, reflecting the character of the beginning of the Modern Style. Through a research on its creator, historical context of its construction, and a survey of its architectural and decorative elements, it was made a rescue of the building's history, with the intent of documenting its existence from an art historian perspective and collecting material for further deliberation about its conservation, restoration or renovation.

KEYWORDS

Research in Art History. Instituto de Artes UFRGS. José Lutzenberger. Palácio do Comércio. Architecture in Porto Alegre.

EM MEU Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *José Lutzenberger (1882–1951) e a obra de arte total no Palácio do Comércio em Porto Alegre (1936–1940)*,¹ contei a história do edifício sede da Associação Comercial de Porto Alegre (ACPA), abrangendo, principalmente, o trabalho do arquiteto José Lutzenberger, mas também não deixando de lado as motivações políticas, sociais e econômicas que levaram à sua construção e um breve apanhado dos fatos importantes que ocorreram desde o momento de sua inauguração, em 1940, e que impactaram diretamente em sua estrutura ou sua funcionalidade. Escolhi como orientadora, a professora Paula Ramos, que, na verdade, não me auxiliou apenas no Trabalho de Conclusão, mas também em grande parte do caminho percorrido na graduação em História da Arte, quando ministrou, com muita dedicação e entusiasmo, as disciplinas que permitiram-me desenvolver com tranquilidade a monografia no final do curso.

Devo esclarecer que parte do escrito no presente artigo já foi brevemente relatado na introdução e na conclusão do TCC, mas agora busco aqui aprofundar e trazer informações mais relacionadas às práticas da pesquisa, como por exemplo, curiosidades, dificuldades e golpes de sorte e azar que sofri durante o percurso.

BASES PRÁTICAS E BIOGRÁFICAS

José Lutzenberger, arquiteto alemão que chegou em Porto Alegre em 1920 e ali viveu até sua morte, em 1951, realizou diversas obras de arquitetura na cidade, além de ter exercido cargo de docência no Instituto de Belas Artes e produzido significativas imagens em aquarela e bico de pena; apesar disso, há carência de pesquisas sobre sua obra e trajetória. Existem trabalhos importantes sobre sua obra artística e sobre sua obra arquitetônica, mas esses últimos são focados em um modo de estudar arquitetura que discorre mais sobre a materialidade dos edifícios, suas estruturas construtivas e esquemas de plantas – dando menos atenção aos detalhes do aspecto interdisciplinar de seu trabalho.

1

Disponível para consulta no repositório digital da UFRGS, no seguinte endereço: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172676>>

Poucas pessoas, atualmente, conhecem o “Lutzenberger arquiteto”, e usualmente o confundem com seu filho José Antônio, o famoso ambientalista. Poucas pessoas, igualmente, conhecem o Palácio do Comércio (**fig. 1**). Durante o percurso de investigação, ao responder a diversos amigos e conhecidos que me perguntavam acerca do assunto do meu TCC, sempre recebi de volta ou expressões de dúvida, ou reações de alegria dos que o confundiam com o Clube do Comércio.² Quando avisava que o Palácio era “aquele prédio cinza do lado da Estação Mercado Público, na frente do Terminal Parobé”, ele se fazia reconhecido, mas então o retorno era alguma resposta meio vazia, procurando esconder certa decepção e dúvida sobre o porquê da escolha de tal prédio.

FIGURA 1

Anderson ASTOR, Eduardo AIGNER e Marcelo CURIA

Palácio do Comércio, 2016

Projeto Memopoa



Minha primeira ideia para o Trabalho de Conclusão de Curso também não era essa. Estava inclinada a me dedicar ou à pesquisa a respeito das pinturas ornamentais do artista italiano Emilio Sessa (1913 – 1990) nos interiores de igrejas do Rio Grande do Sul,

2

Edifício localizado na Praça da Alfândega, reconhecido usualmente por sua fachada cor-de-rosa bastante ornamentada.

ou acerca do trabalho em arte decorativa dos irmãos paulistas Regina Graz (1897 – 1973) e Antônio Gomide (1895 – 1967), assuntos sobre os quais já havia desenvolvido alguma investigação nas disciplinas de Laboratório de Pesquisa I, Arte e Design e História da Arte no Brasil III. Ainda não muito convencida sobre qual seria a melhor decisão, e considerando que deveria pensar em mais uma opção de assunto de pesquisa, fui olhar – por indicação da professora Paula Ramos, que sabia do grande potencial do Palácio como objeto de estudo – os desenhos de Lutzenberger que estão emoldurados e em exposição nos corredores da sede da Associação Comercial de Porto Alegre (ACPA), a qual ocupa todo o sexto andar do edifício desde sua inauguração.

Acabei interessando-me pelo trabalho de Lutzenberger no geral, pois logo que tomei conhecimento de suas tantas outras obras realizadas no Rio Grande do Sul, percebi que sua atividade como arquiteto era diferente de tudo que estava acostumada a ver em projetos realizados na região. O fato de existirem desenhos que comprovam que o arquiteto projetava praticamente tudo de seus edifícios, e tudo com esmero, representado com alta qualidade técnica, logo me fez lembrar da prática modernista de *obra de arte total*, e isso fez eu ter certeza do protagonista da minha pesquisa. Porém, por se tratar de um grande volume de obras e de documentos, o trabalho de pesquisa abrangendo a totalidade de sua obra seria inviável de ser realizado dentro do espaço de tempo delimitado para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso. Precisava, então, pensar em um recorte que satisfizesse tanto a minha curiosidade, quanto o espaço de tempo disponível.

Após uma visita atenta, quase técnica, à Igreja São José,³ projetada e construída pelo arquiteto alemão entre 1922 e 1923 e que conta, em seu interior, com um grande número de objetos, painéis e mobiliários também projetados por Lutzenberger, tive a convicção de que ali havia algo muito especial. Pensei então em concentrar meus estudos nela, quem sabe, por influência dos estudos sobre as pinturas decorativas de Sessa, já que a Igreja São José também é completamente ornamentada com pintu-

3

Edifício localizado na Praça da Alfândega, reconhecido usualmente por sua fachada cor-de-rosa bastante ornamentada.

ras decorativas. Porém, “por sorte”, acabou não sendo possível, pois seus arquivos se encontram atualmente inacessíveis. Posso considerar, inclusive, que este foi o primeiro entrave com que me deparei na pesquisa para o TCC. Sabendo que a Comunidade São José está com a guarda dos documentos, projetos, desenhos e esboços relativos à obra da igreja, procurei aqueles que seriam os funcionários responsáveis pelo arquivo e, surpreendentemente, eles informaram-me que não poderiam mostrar os desenhos para ninguém, nem com pedido oficial da universidade ou da família Lutzenberger, que foi a doadora do material. A regra atual é de que ninguém “de fora” pode acessar ou reproduzir aqueles documentos. Como se trata de uma instituição privada, a única coisa que pude fazer foi aceitar as regras e deixar de lado a ideia de desenvolver o TCC sobre a igreja. No fim, porém, posso dizer, com total convicção, que foi “por sorte”, pois o Palácio do Comércio acabou se desvendando um instigante personagem do cotidiano e da história cultural, arquitetônica e urbanística de Porto Alegre.

Durante o tempo em que frequentei a Faculdade de Arquitetura da UFRGS, entre 2001 e 2007, estagiei em diversos escritórios de variadas especializações, do urbanismo à arquitetura de interiores. Nunca consegui, por diversos motivos, trabalhar com urbanismo, mas continuou sendo um assunto de meu interesse, justamente por sua qualidade abrangente e seu diálogo com disciplinas como a Geografia e a Sociologia. Depois de formada, trabalhei quase que exclusivamente com arquitetura de interiores e desenho de mobiliário.

O sentimento de que a arte está em todos os âmbitos da vida, ao ponto de que a própria vida pode ser uma obra de arte, muito bem elaborado por Marcel Proust em sua obra *Em busca do tempo perdido*, a qual impactou grandiosa e positivamente minha vida, foi um dos grandes motivadores do início da minha caminhada no curso de História da Arte. Em 2012, o desejo de maior conexão com o mundo das artes tornou-se, então, passível de realização no recém-criado curso de graduação no Instituto de Artes da UFRGS. Meu antigo interesse por urbanismo, junto da experiência e gosto pela arquitetura de interiores e *design* de mobiliário, foram amalgamados na minha incursão na História da Arte e, sem dúvida, guiaram e estão claramente representados no meu Trabalho de Conclusão, que então é fruto desta combinação, ocorrida de

maneira tão única que, ao analisá-la, percebo que não poderia nem precisaria ter ocorrido de outro modo. Fiquei, enfim, com a impressão que este trabalho estava à espera de que eu o realizasse. O fiz com muito gosto e genuíno entusiasmo e espero que ele transmita ao leitor o mesmo encantamento que senti ao desvendar a história de um edifício realmente fascinante.

Para refletir sobre o objeto de estudo a partir da articulação entre arquitetura, arte e urbanismo, usei como base, entre outros, mas, principalmente, a ideia de dois grandes estudiosos da História da Arte e da Arquitetura. A historiadora da arte espanhola Raquel Lacuesta Contreras (1949), uma referência contemporânea nos estudos sobre preservação e restauro monumental, defende que o estudo feito pelo historiador da arte tem como papel articular e interpretar o objeto de maneira transdisciplinar, trazendo à tona elementos que outros profissionais, como historiadores ou arquitetos, tendem a não considerar ou perceber (CONTRERAS, 2016). Por outro lado, Giulio Carlo Argan (1909 – 1992), complementando a afirmação de Contreras e indo além, sustenta a ideia da contribuição da pesquisa em História da Arte não só para projetos de conservação, mas também para orientar novos projetos que serão realizados, sugerindo a ampliação de seu campo de atuação e seu caráter prático (ARGAN, 1998, p. 82). Ele salienta, ainda, a necessidade de os historiadores da arte considerarem o estudo de todos os fenômenos da cidade como inerentes à sua disciplina, junto com a conservação do patrimônio artístico, como metodologia operacional inseparável da pesquisa científica (ARGAN, 1998, p. 83).

ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

A monografia foi constituída e estruturada com o auxílio de estratégias metodológicas combinadas e dosadas de acordo com o que o objeto de estudo foi apresentando durante o percurso. A seguir, explico como elas foram sendo aplicadas, conforme fui descobrindo os fatos e relacionando-os com o que eu encontrava de objetos e peculiaridades do edifício.

LEVANTAMENTO DOCUMENTAL

Foram levantados dados que ajudam a esclarecer aspectos da vida de Lutzenberger, de seu trabalho como artista e arquiteto,

assim como aspectos técnicos e burocráticos da construção do Palácio do Comércio e seus itens de decoração. Os arquivos exerceram papel de suma importância para a realização da pesquisa. Para minha surpresa e alegria, encontrei no Arquivo Histórico da ACPA mais de uma centena de documentos referentes à construção do edifício, documentos estes relativamente bem cuidados e organizados e bastante diversos, a exemplo de notas fiscais, orçamentos, ordens de pagamento e listas de fornecedores referentes diretamente à construção do prédio, além, é claro, dos desenhos e aquarelas de Lutzenberger, expostas nos corredores do sexto andar do edifício. Tomando o exemplo de Michael Baxandall (1933 – 2008) no seu livro *O olhar renascente* (1972), posso dizer que o acesso aos documentos de contrato, orçamentos e anotações de pagamento fez com que o trabalho de definição de significado da obra se ampliasse em possibilidades. Na monografia, procurei trazer o máximo que pude dos textos e valores demonstrados nestes documentos, mas admito que, obviamente, necessitaria de um maior tempo para aprofundamento da análise, para obtermos respostas tão conclusivas quanto as que chegou Baxandall. Todavia, acredito que o ponto mais importante que os documentos indicaram, foi a conversa básica de encomenda e negociação entre o cliente e os autores, que acabou gerando modificações funcionais e estéticas na obra.

No Arquivo Histórico da ACPA, estão guardados documentos que comprovam as origens de peças de decoração, que vão desde móveis até obras de arte, e dão algumas pistas de como se deram os seus processos de encomenda, fabricação e pagamento, e instigam também a realização de futuras pesquisas a respeito do próprio processo local de manufatura desses objetos e do quanto o estilo adotado afetou esses modos de produção. Caberia até, no futuro, a realização de um trabalho abordando como o dinamismo característico das mudanças nas decorações se mostra no Palácio. Muitos elementos base continuam lá, como os vitrais, o conjunto de mobiliário das salas da diretoria da ACPA, os corrimãos; mas também muita coisa foi modificada, seguindo o ritmo das mudanças tecnológicas e de gosto de seus usuários. Estas foram desde pequenas mudanças como nos tipos de lâmpadas colocadas nos lustres, o cobrimento da cúpula com forro de gesso, até a diminuição do número de mesas de madeira, substituídas por estações de trabalho moduladas, com espaço para o computador.

O acesso ao Arquivo Histórico da ACPA se deu de forma relativamente fácil. Como se trata de uma associação de interesse público, não recebi o tratamento desconfiado que experienciei na Igreja São José. A funcionária da administração da ACPA, Rosane Tomazi, me apresentou ao sr. Gabriel Cabaldi Borba, funcionário da ACPA há mais de 60 anos, que me abriu as portas do Arquivo Histórico, o qual, atualmente, ocupa uma sala que já foi utilizada como depósito de valores ou caixa-forte, como podemos perceber pela porta de cofre que separa seus dois ambientes (**fig. 2**).



FIGURA 2
Arquivo
Histórico
da ACPA

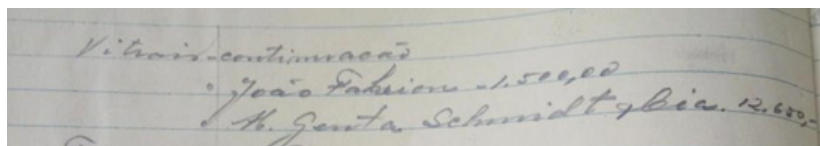
A partir da leitura atenta dos documentos contidos em dois polpudos fichários denominados “construção”, e constantes visitas ao local, acabei encontrando obras de arte decorativa que os próprios funcionários da associação desconheciam. É o caso de três vitrais criados por João Fahrion (1898–1970), os quais constavam em uma antiga lista de fornecedores (**fig. 3**) como encomendados e pagos. Como não havia conseguido localizá-los, deduzi que eles talvez nem tivessem sido executados, porém, em uma tarde de visita às dependências da ACPA, conversei com um funcionário

rio da manutenção, que me alertou que, atrás de umas persianas que tapavam a claridade vinda do poço de luz no salão de eventos, existiam “alguns vidros desenhados”. Ao abrir a persiana, me deparei com os três “vidros desenhados” em ácido, com traços bem característicos de Fahrion, autoria essa confirmada mais tarde pela professora Paula Ramos, que pesquisa a obra daquele artista.

A importância do acervo de obras de arte pertencente à ACPA é reconhecida por sua diretoria, porém a forma como ele foi catalogado e avaliado apresenta problemas gravíssimos, tanto no que diz respeito às informações sobre as obras e os artistas, quanto em relação ao valor atribuído às obras. O principal equívoco foi o de ter contratado uma empresa não especializada neste tipo de trabalho. O intitulado *Laudo de Avaliação de Obras de Arte*, produzido em 2009, foi desenvolvido por uma empresa especializada em avaliação patrimonial de imóveis, e assinado por um engenheiro mecânico. A única referência de avaliador mais próximo do sistema das artes nele indicada, é do nome de um leiloeiro oficial “o qual possui ampla experiência em transações de obras de arte”, conforme se lê em uma parte do documento. Destacaria dois dos vários problemas que valem a pena ser explicitados para melhor entendimento do tamanho dos equívocos, conforme cito a seguir.

FIGURA 3

Registros de pagamentos da ACPA ao artista João Fahrion, 1940
Acervo Arquivo Histórico ACPA



Encontra-se guardado, ou melhor, largado no Arquivo Histórico da Associação um busto em bronze representando o Visconde de Mauá (**fig. 4**), feito pelo escultor gaúcho Antônio Caringi (1905 – 1981), apesar de não estar identificado como tal. No catálogo do 2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, realizado em novembro de 1940, mesmo ano e mesmo mês da inauguração do Palácio do Comércio, foi publicada a foto de um busto do Visconde de Mauá, modelo inscrito por Caringi, que é exatamente

igual ao bronze encontrado no Palácio. O busto, conforme mostra uma pequena reportagem do *Boletim Semanal* da ACPA, e uma fotografia antiga, ficou exposto no saguão da Bolsa de Mercadorias até seu fechamento, nos anos 1970; sendo depois levado para o *hall* do salão de eventos. A empresa que avaliou as obras de arte do Palácio não atribuiu a obra a Caringi, listando-a como de “artista desconhecido”.



FIGURA 4
Situação do busto do Visconde de Mauá no Arquivo Histórico da ACPA

Também encontra-se instalada em uma sala da ACPA, uma foto (**fig. 5**) impressa em grande formato (80 x 57 cm), datada e assinada pelo alemão Wolfgang Hoffmann-Hamisch Filho (1918 – 1992),⁴ e publicada no álbum de fotos *Porto Alegre. Retratos de uma cidade*, comemorativo ao bicentenário da capital, ocorrido em 1940. A imagem mostra um gaúcho completamente pilchado

4

Citado geralmente como W. Hoffmann Harmisch Filho, Wolfgang tem uma história bem interessante. Era filho do diretor de teatro, ator e escritor alemão homônimo que atuou em Berlim entre 1927 e 1936. Perseguidos pelos nazistas, ele e o filho decidem se exilar no Brasil se estabelecendo primeiro em São Paulo e depois em Porto Alegre, para onde foram de automóvel. Conheciam o interventor do Estado do Rio Grande do Sul e provavelmente esta relação possibilitou a realização do álbum de fotografias. Após mudança para o Rio de Janeiro, voltam para Berlim em 1951. Mais informações sobre os dois personagens em KESTLER, 2003, p. 107–111.

em pleno centro da capital. Ele apoia uma perna nas boias do cais do porto para auxiliar em sua atividade de picar fumo, enquanto tem o monumental e recém-construído edifício do Palácio do Comércio ao fundo. Essa imagem sintetiza a dualidade entre tradição e modernidade e busca de afirmação da identidade regional, muito caras a esse período. A composição do gaúcho, representando o campo e as riquezas da terra negociadas no edifício, reforça o caráter emblemático da foto. Mas, apesar de seu inegável valor, a fotografia nem entrou na lista de obras avaliadas, fato que levanta também discussões acerca da valorização de certos suportes em detrimento de outros.

Um caso de sorte, ou melhor, de recompensa por estar atenta aos materiais disponíveis, ocorreu quando, observando uma anotação na página do *Lauda*, descobri que havia outro desenho de Lutzenberger para os vitrais do restaurante, pendurado no banheiro da sala presidencial da ACPA. O desenho se tratava do esboço final do vitral que foi executado. Até então, não tinha certeza que aquele vitral era de autoria de Lutzenberger, já que os desenhos que encontrei expostos em um lugar mais acessível, eram completamente diferentes dos construídos, esses inclusive, estão assinados por outros artistas. Com o desenho “em mãos”, pude confirmar que Lutzenberger realmente desenhou os vitrais e os nomes que se encontram assinados são dos artistas que os executaram e, assim, evitei ter que corrigir esta parte do trabalho depois de entregue e publicado.

Outro fato que pode ocorrer no percurso de pesquisa, e é necessário estar atento e tomar muito cuidado, é o que o professor Paulo Gomes chama de “vertigem de arquivo”. Trata-se um sentimento de angústia que toma conta do pesquisador quando ele encontra muitas informações paralelas interessantes, as quais poderiam gerar inúmeros outros artigos ou pesquisas, porém não auxiliam (ou até atrapalham) o trabalho principal que está sendo desenvolvido. Me deparei com este sentimento diversas vezes (continuo me deparando e espero que nunca

FIGURA 5
Wolfgang HOFFMANN-
HARNISCH FILHO

*Palácio do Comércio
e o Gaúcho, 1940*



cesse de me deparar), porém com basicamente dois modos e desenvolvimentos distintos.

O primeiro, considero aquele em que o pesquisador encontra informações relacionadas à sua pesquisa e talvez até pudesse colocá-las no texto final, mas com risco de ficar muito extenso ou exigir a criação de mais capítulos. No caso da minha pesquisa, ocorreu quando encontrei documentos sobre os concursos realizados para a escolha do projeto do Palácio. Foram realizados dois concursos públicos, sem vencedores, mas com a participação de diversas firmas e nomes conhecidos na área da arquitetura, política e indústria do estado e que uma pesquisa mais profunda, certamente revelaria fatos relevantes sobre a história da economia do Rio Grande do Sul.

O segundo caso é aquele em que acabamos conhecendo um arquivo que contém muitos materiais ainda não organizados ou pesquisados. Aconteceu quando visitei o arquivo da construtora Azevedo Moura & Gertum (AMG), sob custódia do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter). Lá, além de uma grande quantidade de plantas de importantes edifícios da capital, também se encontra o arquivo do fotógrafo João Alberto Fonseca da Silva (JAFS). Composto por muitos documentos e fotografias publicitárias, de arquitetura e de interiores decorados, principalmente das décadas de 1960 e 1970, sem dúvida se constitui como uma fonte interessantíssima da história da capital.

O livro de Célia Ferraz sobre o Plano de Melhoramentos de 1914, o qual serviu como uma das mais importantes bases bibliográfica, foi uma verdadeira chave para a abertura de caminhos de pesquisa. Através dele, percebi que a realização das consultas nos planos urbanísticos e nos relatórios municipais seriam essenciais para o entendimento geral do edifício, de sua concepção, e até respostas sobre o porquê do seu estado atual. O contato com estes documentos, encontrados no Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho, juntamente com os trabalhos de busca de fotos e notícias nos jornais, realizados na Fototeca Sioma Breiman do Museu José Joaquim Felizardo e na fototeca e hemeroteca do Museu Hipólito José da Costa, funcionaram como peças de quebra-cabeças, as quais, somadas aos documentos da ACPA, formaram o quadro da monografia.

Infelizmente, não tive acesso ao arquivo da família Lutzenberger, devido a questões de saúde de suas guardiãs, fato que se apresentou como talvez um segundo grande infortúnio no andamento da pesquisa. Porém, como os outros arquivos consultados possuíam consistente volume de documentos e fontes de informação, acabou que esta falta de acesso não exerceu um impacto tão negativo no resultado final quanto eu havia esperado.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Busquei em autores reconhecidos informações tanto sobre o período histórico quanto sobre as especificidades levantadas e relacionadas com o assunto, focando na história da evolução urbana e da arquitetura de Porto Alegre, do movimento conhecido como *Jugendstil* e dos movimentos modernos nas artes, arquitetura e *design*, anteriores a 1914.

Como orientação de referência geral, volto a destacar Giulio Carlo Argan, por seu interesse na história da arte moderna e nas relações entre arte, arquitetura e cidade. As obras de Gabriele Fahr-Becker sobre o Art Nouveau e a Wiener Werkstaette trouxeram luz, muitas imagens e informações sobre fontes primárias. Mas, talvez, a referência mais importante, aquela que dá a base para a reflexão acontecer e costura as ideias dos outros autores é Marshall Berman, com o livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982) – A aventura da modernidade. Nele, Berman traz reflexões sobre a história cultural da modernidade, baseado em Marx, Goethe e Baudelaire, mesclando de forma inteligente e sem afetação teorias econômicas, evolução das cidades e as mudanças culturais ocorridas em diversas épocas da modernidade.

O contato com a dissertação de mestrado de Maturino da Luz, que realizou uma compilação das obras de Lutzenberger em Porto Alegre, junto com diversos textos de Paulo Gomes sobre seus trabalhos como artista, cobriram o quanto possível a impossibilidade de acesso aos arquivos da família Lutzenberger.

Charles Monteiro, que, assim como Celia Ferraz, tem um extenso e importantíssimo trabalho sobre o desenvolvimento urbano da capital, focado nas reformas de modernização do início do século

XX, e todo baseado também em consultas aos planos e relatórios municipais da época; Günter Weimer, como não poderia deixar de ser, já que possui talvez a mais extensa bibliografia sobre história da arquitetura de Porto Alegre e é especialmente interessado na história da imigração alemã.

LEVANTAMENTO ICONOGRÁFICO

Talvez tenha sido a parte mais cansativa e preocupante deste trabalho. Os mais de cem desenhos de Lutzenberger expostos na ACPA estavam emoldurados com vidro comuns, fato que obrigou a contratação de um fotógrafo profissional para a realização das reproduções. O fotógrafo Anderson Astor, meu amigo de longa data e grande profissional, me auxiliou na missão e a ele serei sempre imensamente agradecida. A impossibilidade de acesso ao acervo da família Lutzenberger fez com que eu tivesse que buscar outras maneiras de obter imagens de aquarelas, essenciais para a ilustração do trabalho. De uma forma muito distante da ideal, utilizei imagens já reproduzidas em catálogos, disponíveis na internet e também a reprodução de uma cópia do diário ilustrado de Lutzenberger, gentilmente cedida pelo professor Paulo Gomes. Mesmo reconhecendo as limitações da qualidade das imagens, preferi inseri-las no trabalho, e acredito que ele não ficou prejudicado por conta desta decisão.

ENTREVISTAS

Não realizei nenhuma entrevista formal, mas em contato direto com o sr. Gabriel, consegui descobrir alguns detalhes que não encontrei em documentos. O Sr. Gabriel não se dispôs a gravar ou mesmo responder a perguntas de modo sistematizado por receio de que ele fosse tomado como porta-voz da Associação, o que poderia trazer problemas para ele. Mesmo eu explicando que seria tudo muito bem explicado e o texto só seria publicado com sua aprovação, o receio e talvez um tradicional respeito a hierarquias, ou, quem sabe, pura timidez mesmo, falou mais alto e, infelizmente ficaremos sem o registro oficial de tão interessante pessoa.

Como contraponto à falta de relatos orais, a história do edifício, quando resgatada através de consultas a documentos e periódicos,

cos da época, revelou-se carregada de sutilezas que auxiliaram na compreensão das condições de existência do objeto de estudo. A recorrência do uso em documentos oficiais, como na própria lei de doação do terreno à ACPA, de palavras como *embelezamento*, *estética*, *arte*, e tantas outras relacionadas diretamente à imagem, faz transparecer o desejo de construção de uma imagem específica, alinhada com ideais modernos internacionais. Como podemos ver em reportagens de periódicos da época, tal desejo não se limitava à arquitetura, mas abrangia todos os tipos de arte e indústria, o que demonstra, justamente, uma preocupação ou um hábito de considerar que as artes caminham juntas no curso da vida. Esse entendimento, percebido junto com os desdobramentos do modernismo dentro de um sistema capitalista, mostra-se, inclusive, essencial para a compreensão da cultura de massa desenvolvida nas décadas seguintes.

Esses documentos do cotidiano, que podem nos parecer banais, quando lidos com o distanciamento temporal são capazes de nos informar sobre detalhes econômicos e de manufatura que complementam a compreensão dos objetos artísticos. No presente caso, eles complementam os projetos de Lutzenberger e nos lembram da elementar relação entre arte e técnica, reforçando o caráter de *serviço*. A leitura de cartas, contratos, memorandos e ofícios, por exemplo, nos informam sobre as relações de Lutzenberger com os contratantes e demais envolvidos na realização da obra, auxiliando a reforçar a ideia do papel do arquiteto como o regente desta *obra de arte total*. Os documentos também podem servir para um estudo mais detalhado sobre objetos e indústrias que os forneceram, incitando possíveis comparações com outras obras semelhantes, realizadas na época.

CONSIDERAÇÕES PARA O FUTURO

Após o término da pesquisa, cheguei à conclusão que seria importante, se não urgente, a sistematização dos documentos do Arquivo Histórico da ACPA, concomitantemente à organização de um memorial que traga a público os aspectos de sua história. Para tal, seria necessário um projeto de busca e catalogação tanto dos documentos como dos objetos que estão indicados nos documentos e que ainda existem dentro do edifício, que vão desde grandes peças de mobiliário até cinzeiros e diversos acessó-

rios para escritório. A montagem do memorial poderia explorar a questão latente de como a memória documental conversa com a memória suscitada pela presença dos objetos construídos, exibindo e chamando a atenção também para o processo de projeto e construção da obra e incitando o espectador a imaginar como a obra e até mesmo a cidade poderia ter sido. Desta forma, seria valorizado todo o trabalho e o envolvimento de personagens diversos, mostrando a complexidade da construção.

Esta pesquisa iniciou tendo como foco o trabalho do arquiteto-artista José Lutzenberger, a partir do interesse em sua forma de trabalho, combinada com suas atividades paralelas de artista e professor e na característica específica de suas obras em geral. Foi durante seu desenvolvimento que ela foi adquirindo esta forma flexível de abrangência, do micro ao macro, e que, vale repetir, ocorreu de modo muito natural. Por isso, percebi que esta investigação só foi possível de ser realizada graças aos subsídios da História da Arte, que exercitam a sensibilidade de encarar o objeto de forma ampliada e agregadora, e que abriram e alargaram meu horizonte de percepções.

Todas as experiências e transformações ocorridas durante a pesquisa acabaram fazendo com que eu me apaixonasse e ficasse cada vez mais curiosa sobre o universo de trabalho de José Lutzenberger. Decidi então, continuar a pesquisa, agora no mestrado sob a orientação da professora Blanca Brites. Com o título provisório de *José Lutzenberger: arquiteto, designer e artista*, pretendo abordar o trabalho do arquiteto alemão a partir da ideia de unidade, entre suas formas de atividade e também sua história de vida, tomando como referência quatro de suas obras realizadas em Porto Alegre, nas quais percebo que existe um significado na relação entre os edifícios como construções e seus elementos decorativos. Espero em breve poder contar mais sobre esta minha nova empreitada.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Pintura e experiência Social na Itália da Renascença. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CONTRERAS, Raquel Lacuesta. O historiador da arte como agente responsável da conservação da obra artística. In: **Revista Mousseion**, Canoas, nº24, agosto de 2016. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.18316/1981-7207.16.27>> Acesso em julho de 2017.

FAHR-BECKER, Gabrielle Sterner. **Art nouveau**. An art of transition from individualism to mass society. Nova Iorque: Barron's, 1982.

FAHR-BECKER, Gabrielle. **Wiener Werkstaette**. Colônia: Taschen, 2008.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo**. São Paulo, EDUSP, 2003.

LUZ, Maturino Salvador Santos da. **“Ide a todos a José”** – A Arquitetura de Joseph Franz Seraph Lutzenberger (1920–1951). 2004. 323 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2004.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre: urbanização e modernidade**. A construção social do espaço urbano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

SOUZA, Célia Ferraz de. **Plano geral de melhoramentos de Porto Alegre: o plano que orientou a modernização da cidade**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

PORQUE ANDEI FAZENDO ARTE POSTAL

CHARLENE CABRAL

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP, linha História, Crítica e Teoria da Arte, sob orientação da Profª Drª Dária Jaremtchuk, integrante do grupo de pesquisa *Entre artes contemporâneas*, na Universidade de São Paulo. Também integra o grupo de pesquisa CNPq *Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos*, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Veras (UFRGS). Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Entre 2015 e 2016 integrou, como 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 Profª. Drª. Elida Tessler, recebendo o Prêmio *Jovem Pesquisador* do Salão de Iniciação Científica da UFRGS 2016 pela sua pesquisa prático-teórica sobre arte postal. Em 2017 integrou, como bolsista BIC-UFRGS, o grupo *Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade*, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Veras. Atua como curadora independente, produtora cultural e pesquisadora. Em 2018 recebeu o Prêmio *Açorianos Incentivo Jovem Curador*, oferecido pela Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre/Aliança Francesa/Institut Français.



RESUMO

DEPOIMENTO SOBRE o trajeto de pesquisa empreendido na realização do trabalho acadêmico de fim de curso no âmbito da História da Arte, *Why are you doing mail art? Dois momentos da arte postal (1979 – 2016) e alguns trajetos da rede eterna*. A metodologia teórico-prática ocupa o centro da reflexão, mas também são comentados aspectos relativos às perguntas de pesquisa, motivações e modos de análise do objeto.

PALAVRAS-CHAVE

Arte postal. Convocatória. Pesquisa.

RESUMEN

TESTIMONIO SOBRE el trayecto de investigación emprendido en la realización del trabajo académico de fin de curso en el ámbito de la Historia del Arte, *Why are you doing mail art? Dois momentos da arte postal (1979 – 2016) e alguns trajetos da rede eterna*. La metodología teórico-práctica ocupa el centro de la reflexión, pero también están comentados aspectos relativos a las preguntas de investigación, motivaciones y modos de análisis del objeto.

PALABRAS CLAVE

Arte correo. Convocatória. Investigación.

ESTE TEXTO trata, em linhas gerais, das razões que levaram à realização de certa pesquisa acadêmica sobre arte postal e também sobre o uso da metodologia relativamente heterodoxa utilizada para tal investigação. Está baseado no capítulo introdutório da monografia que finalizei em 2017 dentro do Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *Why are you doing mail art? Dois momentos da arte postal (1979 – 2016) e alguns trajetos da rede eterna*.¹ Desconheço se há uma função pragmática em compartilhar esses bastidores, talvez não haja, e nesse caso me contentaria em ao menos oferecer uma narrativa que leve à união de alguns pontos e pareça fazer sentido; é uma história, afinal de contas.

Até poucos anos atrás, eu havia frequentado um par de cursos acadêmicos que jamais finalizei e me encontrava formada como fotógrafa através de estudos em escolas livres de fotografia de autor, autodidatismo e trabalhos práticos com profissionais. Pareceu sintomático que naquele verão de 2014, quando me preparava para iniciar a graduação que finalmente concluiria através do projeto comentado acima, eu comesse a ter ideias que, mesmo se ainda amparadas pela fotografia como disciplina artística, dessem um passo além ao incorporar um pensamento de compartilhamento que não devia nada àquele espaço expositivo convencional de arte que a fotografia de autor tão orgulhosamente havia ocupado ao longo do século XX. Mais próxima dos usos amadores da fotografia, em seu caráter de registro e apêndice da memória, o que vinha me interessando era o cartão-postal, objeto de turismo e coleção, em seus propósitos de compartilhamento de uma determinada paisagem de uma pessoa com outra. Nesse sentido, selecionei algumas imagens que estava produzindo naquele momento e as imprimi em formato cartão-postal. A ideia era fazer esse material circular, e a ideia da gratuidade total (em todos os sentidos) me interessava sobremaneira: nenhuma razão específica para o compartilhamento dessa ou daquela imagem, nenhum crédito de autoria, nenhum comportamento pressuposto para aqueles que a receberiam. As fotografias iam dentro de envelopes anônimos que também continham uma carta padrão datilografada e carimbada com a palavra *Intransferível*. Essas correspondências eram enviados

1

Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173547>.

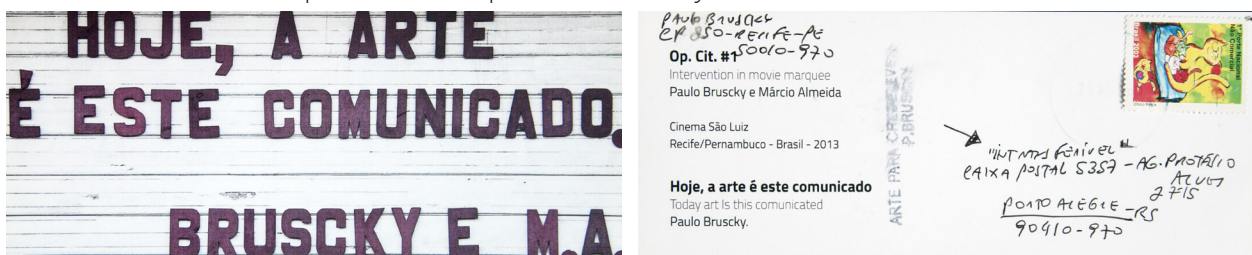
a pessoas mais ou menos conhecidas, das quais eu sabia pelo menos o nome completo e endereço, e tinham como principal conteúdo textual a ideia de que o destinatário poderia fazer o que quisesse com aquele objeto, reiterado pela sentença, que aparecia duas vezes na carta, “o que você recebe é seu”. Objetivava, com isso, que o trabalho operasse em diferentes camadas, tais como a apropriação do jargão burocrático que estipula, por exemplo, uma identidade ou um direito intransferível a todos; o jogo irônico decorrente disso, que se presta a um questionamento sobre a transferibilidade de qualquer coisa, nesse caso de um recado, da arte em geral, de um souvenir ou de um estado de humor que se envia por correio ou se transmite por convivência; o jogo entre o analógico e o digital e os medos ou receios que acompanham os recebimentos gratuitos (havia, na carta, uma frase que dizia “isto não é spam, não é vírus, nem é à toa”); o elemento surpresa de receber uma carta física nos dias atuais, ampliado pelo fato de ela ser anônima; o anonimato falho, uma vez que a manipulação da máquina de escrever e da tinta do carimbo acabavam gerando marcas de impressões digitais; a curiosidade sobre se aqueles destinatários responderiam ou não e como (de fato, apenas dois responderam via correio, um deles foi Paulo Bruscky, e isso foi importante para o que veio depois); e finalmente, a relação com a Empresa de Correios e Telégrafos e suas regras. Algumas outras questões foram me interessando ao longo dos vários meses que durou o experimento, mas, para ser breve, importa sublinhar que toda essa movimentação, no início, não tinha necessariamente a ver com arte postal. Isso pela simples razão de eu desconhecer, naquele momento, o que era a arte postal. Quando já havia iniciado o projeto há alguns meses é que escutei esse nome pela primeira vez, e aí sim ocorreu um estalo: o que eu vinha fazendo não era estritamente a mesma coisa, mas certamente compartilhava de ideias conceituais semelhantes com aquelas propostas realizadas em rede desde a década de 1960.²

FIGURA 1

Envelopes, fotografias em formato postal e carta padrão enviada por Intransferível entre 2014 e 2015

**FIGURA 2**

Frente e verso de cartão-postal enviado por Paulo Bruscky a *Intransferível* em 2015



FOTOS: ARQUIVO PESSOAL

Alguns trabalhos acadêmicos sobre arte postal foram realizados ou concluídos por pesquisadoras brasileiras³ nos anos que antecederam ou envolveram a pesquisa, então quando decidi finalmente desenvolvê-la, soube que meus escritos teriam a liberdade, mas também o dever, de enveredar por outro caminho. E eu já sabia, a essas alturas, que a arte postal me interessava como algo vivo e de potências reais no presente; sabia disso porque havia conversado com algumas pessoas que receberam meus materiais anônimos e as diferentes narrativas sobre o que tinham experienciado ao recebê-los me pareciam muito valiosas; e também sabia porque

2

Para fins de situar o leitor de forma geral sobre a arte postal, uso a cronologia feita pelo *mailartista* Paulo Bruscky (Recife, 1949) sobre os primeiros artistas a utilizarem sistematicamente a prática de correspondências em sua poética (a palavra “sistematicamente” é de grande importância, uma vez que situações isoladas de envios por correio de peças semelhantes já são vistas em artistas futuristas, em Marcel Duchamp ou nos Novos Realistas). Para Bruscky, os primeiros a utilizarem a arte postal (ainda sem esse nome) teriam sido os artistas vinculados ao grupo Fluxus, em 1960, ao propor o “o intercâmbio de informações, publicações e colaborações ocasionalmente em eventos coletivos”, sendo que, em 1961, Robert Filliou (Sauve, 1926 – Les-Eysies-de-Tayac-Sireuil, 1987) envia os *Estudos para realizar poemas a pouca velocidade*, “convites para receber no futuro uma série de poemas”. Logo depois, teríamos um *início oficial*, através das atividades do artista e designer estadunidense Ray Johnson (Detroit, 1927 – Sag Harbor, 1995) que, segundo Bruscky, “produz um clássico de tendência, escrevendo, no envelope, uma carta, tanto no verso como no reverso” (FERREIRA E COTRIM, 2006, p. 377-378). É consenso entre mailartistas e pesquisadores da arte postal, situar a criação da New York Correspondence School, de Johnson, em 1962, como um marco inicial do movimento. William S. Wilson, amigo de Johnson e responsável por inúmeros textos sobre o artista, opina que “certamente Ray Johnson não foi o pai ou a fundador da arte postal. No entanto, por pedir a um destinatário para enviar um objeto de papel para outra pessoa, ele começou uma rede, que logo se tornou um sistema informal de autoconstrução que se alargou e continuou a desenvolver” (WILSON, collected writings online, s/d). O termo *New York Correspondence School* teria sido cunhado pelo seu amigo Ed Plunkett, em um jogo de palavras entre a chamada *New York School*, referente ao expressionismo abstrato, e escolas, usuais na época, que prometiam ensinar arte por correspondência. Johnson assume o termo e passa a utilizá-lo, alternando, bem-humoradamente como sempre, as grafias *Correspondence* e *Correspondance* (P.O. BOX n.28, 1997, p.1). Segundo Artur Danto, “A *Correspondance School* era uma rede de indivíduos que eram artistas em virtude de jogar o jogo. Alguns deles eram, nos termos de [John] Willenbecher, “iniciados” porque partilhavam – ou pelo menos eram apreciadores — do senso de humor de Johnson: prontidão para responder a um certo tipo de piada ou trocadilho, visual ou verbal, levar coisas triviais como monumentalmente importantes [...]” (THE NATION online, 1999). As traduções são minhas.

descobri que havia pessoas, tanto *mailartistas*⁴ importantes para a história dessa prática, quanto novatos como eu, que ainda compartilhavam um desejo de envios e recebimentos analógicos e que vinham usando as facilidades da Internet para organizar algum tipo de situação de compartilhamento. A rede social virtual IUOMA (International Union of Mail Artists),⁵ criada pelo holandês Ruud Janssen é um desses espaços *on line* que conecta a rede e permite a troca de endereços, informações e materiais sobre a história da arte postal e, principalmente, convocações e chamadas abertas.



FIGURA 3

Print screen do grupo Mail-Art Projects, dentro da rede social IUOMA

3

Me refiro, sobretudo, à tese de Fabiane Pianowski (Universitat de Barcelona, 2013) e às dissertações de Fernanda Porto (USP, 2016) e Bruno Sayão (USP, 2015). Mais longe no tempo, porém de igual importância como fonte bibliográfica, está a dissertação de Andréa Paiva Nunes (UFRGS, 2004). Além disso, dentro do Bacharelado em História da Arte da UFRGS temos o trabalho de conclusão de curso de Liana Shedler (2015) sobre este tema.

4

Opto por chamar os praticantes de arte postal de *mailartistas*, ao invés de simplesmente artistas, por entender que há participantes que não necessariamente se consideram artistas em relação a outros meios ou suportes. Encontro em Vittore Baroni apoio a minha tese, ele diz: “Arte postal, como consequência inevitável de alguns pressupostos teóricos do grupo Fluxus, é uma heterogênea e descontínua agregação de interferências criativas realizadas *principalmente por não-artistas em seus tempos livres*” (ARTPOOL, 2013, p.402). Poderíamos, ainda, utilizar o termo artistas-postal, mas não creio que ele soe bem, ou *artistas-correio*, mais usual, mas opto pelo termo derivado do inglês, tal como o fez Julio Plaza no texto do catálogo da XVI Bienal de São Paulo.

5

Disponível em: <http://iuoma-network.ning.com/>.

Comecei a participar dessas chamadas e, conforme a minha pesquisa bibliográfica e documental avançava, percebi que aprendia muito sobre as sutilezas da arte postal cada vez que enviava ou recebia alguma coisa. Desde os envelopes de *Intransferível*, por exemplo, eu havia alugado uma caixa postal na agência de correios mais próxima. Isso garantia que meu endereço pessoal ficasse preservado de desconhecidos, mas também significava um maior protagonismo dos correios, não apenas nas situações de envio realizadas por mim, mas também nas de recebimento. É importante lembrar que o material enviado por *mailartistas* é, geralmente, pouco discreto. Costumam ser envelopes cheios de carimbos, coisas coladas, desenhos, subversões da ordem natural de uma correspondência e, em alguns casos, chegam a ser objetos tridimensionais ou não facilmente enquadráveis pela burocracia da ECT. Isso permite que se crie um vínculo extra entre a pessoa envolvida com a arte postal e o pessoal dos correios, muitas vezes agradável, algumas vezes nem tanto. O meio – o sistema de envios postais da empresa estatal – tem um protagonismo que não passa despercebido, e exige negociações constantes, como quando me disseram que era proibido enviar cartas anônimas, o que fez com que eu assumisse *Intransferível* também como uma assinatura; ou como quando quis enviar a mim mesma uma caixinha em cujo interior não havia nada e cuja superfície era vazada com a inscrição “AR POSTAL”, e o funcionário da agência central dos correios (esse dia eu não estava em minha agência habitual) não sabia o que fazer com o pacote, de forma que tivemos que chamar a gerência para que essa autorizasse o envio, mas não sem antes exigir a assinatura de um termo dizendo que eu me responsabilizava pela possível degradação do envio durante o trajeto (um mês depois, recebi a caixinha de “AR” e ela estava só um pouco amassada). Essas negociações e envolvimento de outros no trabalho não apenas são parte fundamental da obra, que acontece um pouco em cada etapa do trajeto, como também da pesquisa, por aproximarem o objeto à vida de quem conduz o estudo sobre ele.

Em 2014, portanto, iniciei *Intransferível* e li sobre arte postal pela primeira vez, em 2015, iniciei a investigação acadêmica propriamente dita e em 2016 sistematizei uma metodologia que assumiu o potencial da vivência prática em arte postal como centro da pesquisa. Para que essa sucessão fosse possível, duas coisas foram de grande importância: 1) entender que precisava

deixar o objeto falar, e isso significava que talvez a chave estivesse na microescala, na micropolítica, nas vivências pessoais dos envolvidos nessas práticas, uma vez que a rede de arte postal pode chegar a ser, como toda rede, bastante irrastrável, fragmentada e de complicado dimensionamento; 2) dispor de aval institucional para levar a cabo uma pesquisa teórica partindo de um trabalho poético e que resultava em uma espécie de híbrido entre as duas coisas. Nesse sentido, foi fundamental a aposta de meus orientadores – e de outros envolvidos nas sucessivas avaliações às quais o projeto foi submetido – pela efetividade dessa metodologia.⁶

Finalmente, propus uma convocatória aberta e internacional, divulgada através de redes sociais e também pessoalmente entre conhecidos e comunidade acadêmica, partindo de algumas perguntas que tráfegavam entre a possibilidade poética e a intenção objetiva. *Reflexive Mail/Reflexivo Postal* ficou aberta durante um ano – abril de 2016 a abril de 2017 – e solicitava que os participantes respondessem, da forma que bem entendessem, às seguintes questões: “O que é Arte Postal? Onde está a Arte Postal? Por que fazer Arte Postal?”, as quais deveriam ser enviadas à minha caixa alugada nos correios. Além disso, enviei a alguns tradicionais participantes da rede um formulário *Add to and return*, datilografado e xerocado, que continha várias questões de múltipla escolha, algumas delas correspondentes a minhas reais curiosidades de pesquisadora, como, por exemplo, sua opinião sobre as convocatórias atuais de arte postal. Outras questões tinham um caráter mais leve, atuando como *imagens* retóricas referentes à própria história da arte postal, uma piscadela ao destinatário, uma forma de aproximação pela referência, como, por exemplo, a frase a ser completada “Hoje, a arte é: () este comunicado; () aquele comunicado; () não fui comunicado”, em uma citação ao *slogan* difundido desde a década de 1970 pelo artista pernambucano Paulo Bruscky.

6

Para minha satisfação, não apenas recebi todos os apoios da orientação e bancas, mesmo em momentos de insegurança quanto a essa metodologia, como tive minha pesquisa destacada dentro da universidade: por dois anos seguidos (2015 e 2016), o trabalho foi Destaque de Sessão do Salão de Iniciação Científica da UFRGS, chegando a receber o Prêmio Jovem Pesquisador na categoria *Linguística, Letras e Artes* daquela instituição em 2016.

FIGURA 4

Frente e verso
do folheto de
divulgação da
convocatória
Reflexive Mail/
Reflexivo Postal,
2016

**OPEN CALL REFLEXIVE MAIL**

What is Mail Art? Where is Mail Art? Why to make Mail Art?

Deadline: December 15, 2016

Send to: Caixa Postal 5331 Porto Alegre/Brazil CEP 90410-973

ANY MEDIA – ANY SIZE – NO FEES – NO JURY – NO RETURN

All entries will be exhibited at the Ado Malagoli space [Art Institute/Federal University of Rio Grande do Sul] and at reflexivemail.tumblr.com. Entries will not be returned.

CONVOCATÓRIA REFLEXIVO POSTAL

O que é Arte Correio? Onde está a Arte Correio? Por que fazer Arte Correio?

Data limite: 15 de dezembro 2016

Enviar para: Caixa Postal 5331 Porto Alegre/BR CEP 90410-973

QUALQUER TÉCNICA/FORMATO – SEM TAXAS – SEM JÚRI – SEM RETORNO

Todos os trabalhos serão expostos na sala Ado Malagoli do Instituto de Artes da UFRGS e em reflexivemail.tumblr.com. Os trabalhos não serão devolvidos.

7

O catálogo online pode ser acessado através de <http://reflexivemail.tumblr.com/>. Também, foi feita uma página de Facebook com notícias da convocatória, www.facebook.com/reflexivemail, e um perfil de *Intransferível* na IUOMA, disponível em <http://iuoma-network.ning.com/profile/Intransferivel>.



FIGURA 5
Envelope carimbado com o endereço da caixa postal dos correios utilizada durante um ano para o recebimento das propostas de *Reflexive Mail*

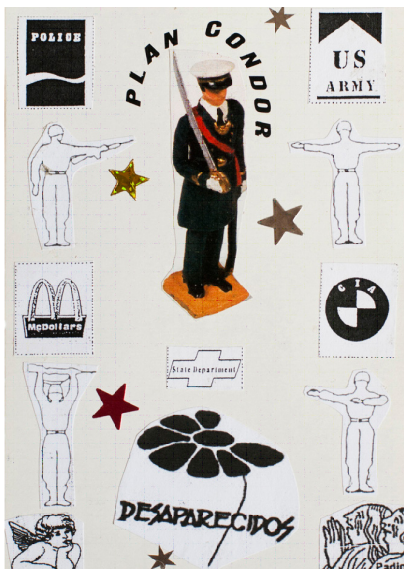


FIGURA 6
Frente e verso de cartão-postal com colagens enviado por Clemente Padín a *Reflexive Mail*, 2016

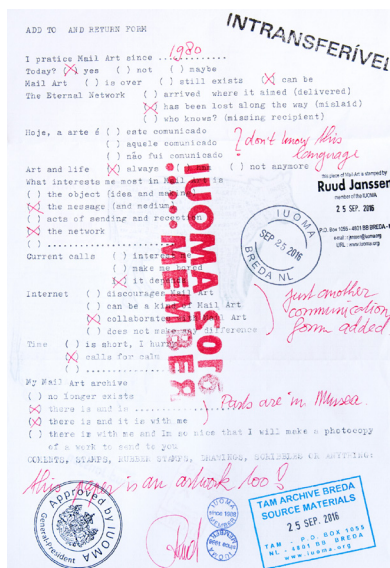


FIGURA 7
Frente e verso do formulário *Add to and return* respondido por Ruud Janssen, 2016

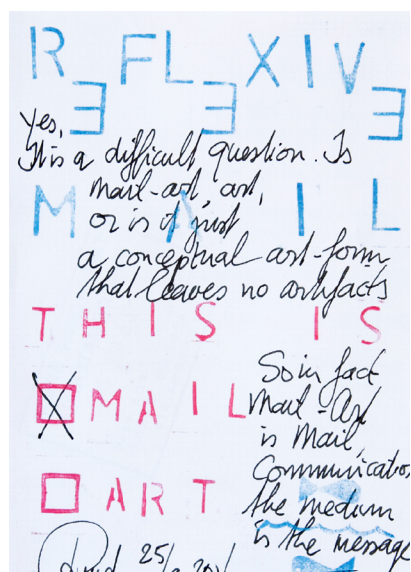


FIGURA 8

Envelope e panfleto de *Reflexive Mail* com intervenção de Ruud Janssen, 2016



Essa pesquisa poético-teórica sobre arte postal falharia, no entanto, em termos de investigação histórica, se eu não conseguisse um objeto suficientemente potente e ainda inédito em termos de estudo, para amparar toda a situação contemporânea à qual eu já me incluía como colaboradora ao criar uma convocatória e ajudar a alimentar a rede. Era fundamental não perder de vista que aquilo que estávamos fazendo em 2016 havia começado algumas décadas antes e, também, que existe muito material disponível e inexplorado em acervos ao redor do mundo e mesmo em Porto Alegre, cidade onde me encontrava. Pesquisando no Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, coleção que guarda trabalhos e documentos relativos às primeiras incursões institucionais, digamos assim, da arte postal em Porto Alegre – referente a exposições que ocorreram no Espaço N.O. entre 1979 e 1981 – cheguei ao artista Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdam, 2005). Na época da minha pesquisa, uma considerável remessa de suas obras havia sido doada à FVCB pela Fundação Art Zone, criada pelo próprio Goulart para a preservação de sua memória. Em plena catalogação desses trabalhos, fui alertada para a existência de duas coleções de arte postal preservadas pelo artista gaúcho que viveu boa parte de sua vida em Amsterdam e lá realizou sua produção relativa a essa prática.

A história, que fui descobrindo conforme aprofundava no acervo e seguia rastros em arquivos disponíveis na Internet, era a seguinte: na virada da década de 1970 para 1980, Claudio Goulart difundiu

pelos correios ao menos três propostas: *Poste Restante* (1979), *Pieces of Myself* (1979) e *L'air d'* (1980), sendo que a primeira, que acabou sendo meu objeto de pesquisa, recebeu cerca de 60 respostas. *Poste Restante* foi, em realidade, uma convocatória mais ampla criada pelo britânico Michael Scott (Leeds, 1934 — 1988), a qual teria dado origem à “mais abrangente mostra internacional de Arte Correio já realizada na Grã-Bretanha”,⁸ segundo consta no catálogo da exposição, ocorrida na Liverpool Academy of Arts, entre junho e julho de 1979. Sua proposta buscava tecer um olhar sobre a arte postal em atividade naquele momento e, para isso, pedia que os trabalhos fossem destinados de um artista a outro. O saldo final foi o recebimento, por Scott, de 934 itens advindos de 304 pessoas a partir de 25 países. O trabalho de Claudio Goulart para o projeto consistiu em propor uma “convocatória dentro da convocatória”, enviando a seus contatos um cartão-postal com a pergunta “Why are you doing mail art?”⁹ impressa sobre um espaço vazio a ser preenchido com uma eventual resposta, essa então enviada diretamente ao endereço da Liverpool Academy of Arts, conjunto finalmente remetido a Goulart pelo organizador após o encerramento da mostra, motivo pelo qual se encontrava preservado no acervo desse artista e atualmente pode ser consultado na FVCB.

8

Documentos disponíveis em: <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1979/PosteRestante.html>. Acesso em 21/06/2017. A dimensão dessa exposição é reiterada por Roger Ratio em *Great Scott – Mail Artist Extraordinaire*, livro póstumo sobre Scott, compilado por Michael Leigh e que contém depoimentos e homenagens de vários mailartistas a ele. Ratio diz: “Fico surpreso de que o nome de Michael não apareça mais frequentemente em arquivos, escritos e histórias da arte postal. Se nada mais do que para sua inteligente, inovadora e popular exposição Post (SIC) Restante, na Liverpool Academy of Arts (1979), que deve ser a mais importante exibição de arte postal realizada na Grã-Bretanha. E é provavelmente uma das mais importantes realizadas no mundo” (LEIGH, 1998, p. 19). Vittore Baroni também comenta sobre *Poste Restante* em seu livro *Arte Postale: Guida al network della corrispondenza creativa*: “A predileção pelo relacionamento postal direto é o que também inspirou a única grande exposição de arte postal organizada por Scott, *Poste Restante*, de 1979, na Liverpool Academy of Arts, a maior exposição do tipo até então na Grã-Bretanha, com quase mil itens recebidos, de mais de 300 artistas, de 25 países [...]” (BARONI, 1997, p. 148). Traduções minhas dos originais em inglês e italiano, respectivamente.

9

“Por que você faz arte postal?” ou “Por que você está fazendo arte postal?”

Quando me deparei com esse conjunto de postais, me espantei com o quanto coincidia, em termos de questões levantadas, com meus próprios processos e perguntas acerca da arte postal. Para além da coincidência temática com a convocatória que eu havia proposto e, conseqüentemente, com minha grande questão dentro da pesquisa (as razões para conservar uma prática como essa nos dias de hoje), encontrei no arquivo de *Poste Restante* outro motivo para utilizá-lo como objeto de análise – naquele arquivo, havia trabalhos de dois notáveis *mailartistas* que participaram também de *Reflexive Mail*: o italiano Vittore Baroni (Forte Dei Marmi, 1956) e o alemão Horst Tress (Colônia, 1950). Houve, ali, uma espécie de encontro temporal que me interessou por algumas razões, sendo uma delas a possibilidade de reflexão sobre permanências conceitualistas na produção contemporânea, o que poderia ser alimentado pela comparação entre trabalhos antigos e recentes desses artistas e, a partir disso, uma observação (também) formal sobre potencialidades e falências contidas no exercício de manter viva uma prática artística provavelmente datada como a arte postal. Se meu trabalho partiu de algo semelhante ao *Poste Restante* de Goulart/Scott, as diferenças entre os contextos eram inevitáveis, quando não condicionantes: tanto tempo quanto minha idade separou uma proposta da outra, e com isso toda uma série de mudanças no interior da rede, hoje bastante reduzida no que corresponde à arte postal propriamente dita, mas enorme e pulverizada em termos de indivíduos conectados pela Internet. Essas mudanças de contexto têm íntima relação com as tecnologias disponíveis e empregadas para a comunicação entre indivíduos em cada uma das épocas, de modo que não pode ser ignorada por quem deseje analisar práticas artísticas operantes no interior desses meios.

FIGURA 8
Carta de Claudio
Goulart a seus
contatos,
explicando sua
participação em
Poste Restante e
convocando a uma
resposta, 1979
Acervo da FVCB

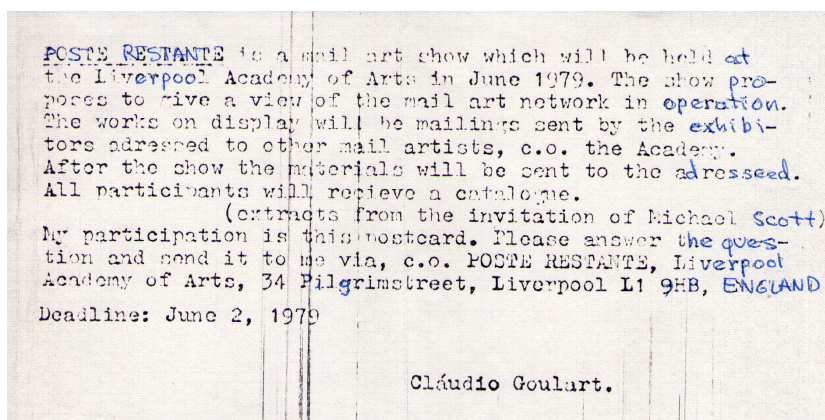




FIGURA 9
Catálogo da
exposição *Poste
Restante* com lista
de participantes,
1979 (4 páginas)
Arquivo Artpool Art
Researcher Cente

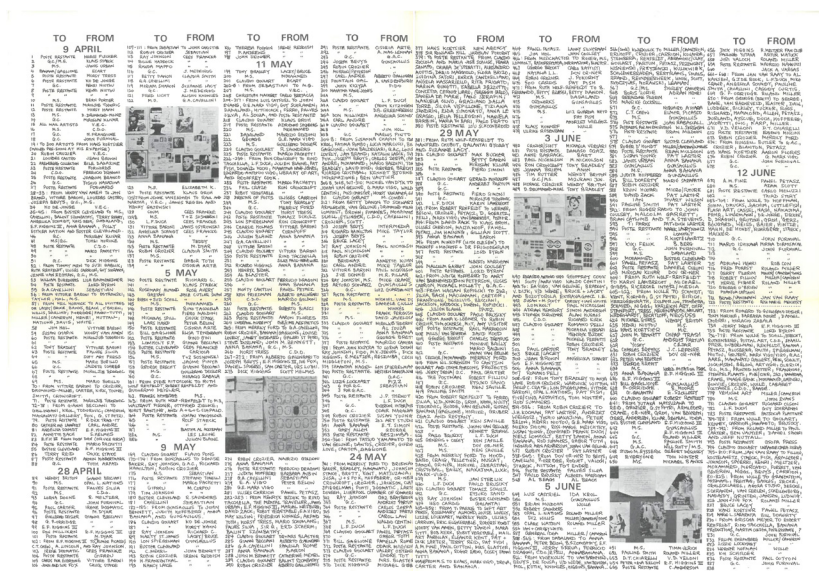


FIGURA 10
Frente e verso de envelope, selo de artista, cartão-postal, adesivo e *print* enviados por Vittore Baroni a *Reflexive Mail*, 2016



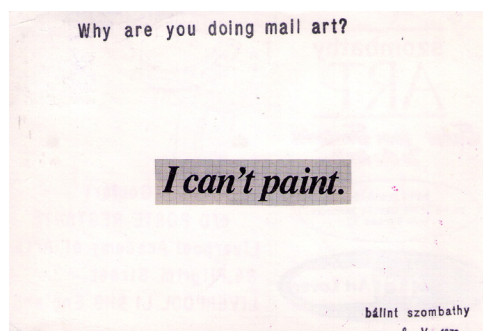
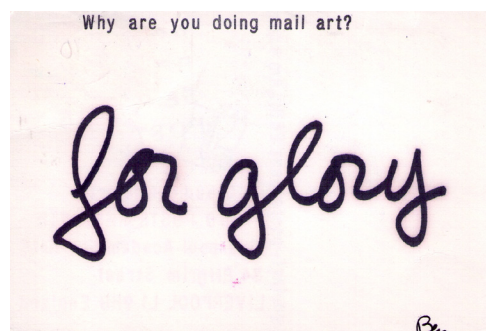
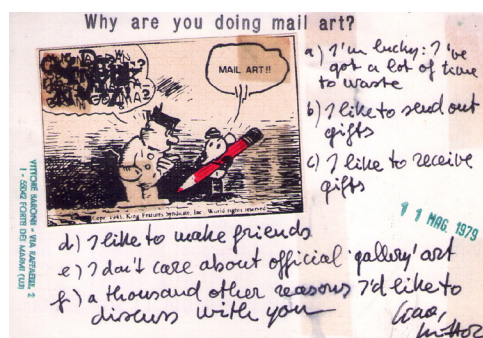
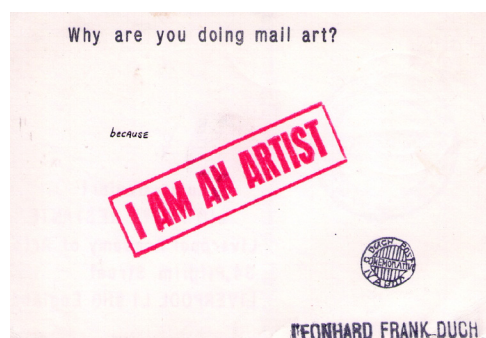
FIGURA 11

Conjunto de material recebido por Claudio Goulart em resposta a *Poste Restante*, 1979, Acervo da FVCB



FIGURA 12

Resposta de
Leonhard Frank
Duch, Vittore Baroni,
Ben Vautier e Bálint
Szombathy a *Poste
Restante*, 1979,
Acervo da FVCB



Como resultado de tudo, espero ter realizado uma análise simbiótica entre o objeto material e sua intenção, no exercício de um pensamento que se utilizou da questão formal para pensar o imaterial presente na concepção daqueles trabalhos e vice-versa. A aposta foi a de que, mesmo encarados em sua situação *conceitual* (ou *conceitualista*, como em geral são tratadas as produções de arte postal) e de objetos efêmeros, as obras/manifestações de arte postal, quando lidas também como objetos, ganham em camadas e nos oferecem pistas valiosas sobre as intenções de seus realizadores e também sobre as potencialidades dos trabalhos, pouco e grandemente pretensiosos a uma só vez.

Como já foi dito, a pergunta que me acompanhou desde os envelopes de *Intransferível*, e que acabou sendo respondida de inúmeras maneiras, era sobre qual sentido de uma prática analógica dessa espécie tanto dentro da arte quanto da comunicação ainda nos dias de hoje, e dessa questão, ao obter indícios de respostas (jamais definitivas), surgiram melhores perguntas, mais completas ou próximas a meus interesses reais. Existe algum tipo de manifestação artística ou vivencial nas práticas artístico-culturais-comunicacionais neste princípio de século XXI que se alimente de uma lógica conceitual semelhante àquela e, se sim, qual o seu espaço? O que resta da rede de arte postal vive hoje apenas um oco desejo revivalista ou tem potencialidades próprias? Essa rede ainda pode ser chamada de a *rede*, em singular? A Internet veio, finalmente, coroar o sonho utópico da *rede eterna*?¹⁰

10

A noção de *Eternal Network*, cunhada por Robert Filliou, remonta ao centro/loja/espço *La Cédille qui sourit*, criado por Filliou e George Brecht (Nova Iorque, 1926 – Colônia, 2008) na costa francesa e que funcionou entre 1965 e 1968. Na *Cédille*, o uso do sistema postal se tornou recorrente e, desse projeto, que tinha o intuito de aproximar arte e vida o máximo possível, acabou derivando o termo *Fête Permanente*, em seguida traduzido para o inglês como *Eternal Network*, o qual foi incorporado livremente pelos mailartistas para se referir a rede de envios como um todo. Sobre isso, o mailartista e pesquisador do assunto, John Held Jr., nos esclarece um pouco mais: “A palavra rede é um termo aceito universalmente na arte postal desde que Robert Filliou desenvolveu o conceito *Eternal Network* – *Rede Eterna* – no final dos anos sessenta. Esse conceito se utilizou para descrever um centro de criação permanente, no qual os participantes eram pessoas que começam, pessoas que o deixam. E enquanto os colaboradores da *Eternal Network* são membros que vão e vem, a rede em si permanece sempre” (P.O. BOX n.30,1997, p. 1). Tradução minha da versão em espanhol.

Todas essas perguntas foram sendo formatadas conforme o trabalho se desenvolvia, sofrendo desdobramentos naturais até chegar ao que hoje constitui a base de minha pesquisa: as publicações de artista em suas relações analógico-digitais – mas isso já pertence a um seguinte capítulo dessa história, que não será comentado aqui.

Ainda sobre o trabalho de fim de curso, é também importante dizer que a disposição para aproximar a afastar fenômenos e vontades com o desejo de melhor vivê-los e de saber mais sobre essa coisa tão falada e buscada como um norte ao longo do século XX, a famosa aproximação entre arte e vida, resultou em diversas situações que transcenderam a pesquisa acadêmica. Ao estar em uma fronteira entre os lugares de artista, agente organizadora e pesquisadora na área da história, teoria e crítica de arte, minha relação com o objeto era cálida e eu percebia, e ainda hoje percebo, uma contaminação de ânimos quando sou convidada a falar desse assunto. Talvez por se referir a uma situação que até pouco tempo atrás fosse comum e necessária na vida de todos – o envio de correspondências –, mas que cedeu seu lugar à avalanche da comunicação digital, esse tema costuma provocar de curiosidade a fascínio em meus interlocutores, sobretudo quando se dão conta de que sua participação nesse jogo vivencial também está autorizada.

Na época de *Reflexive Mail/Reflexivo Postal*, recebi material de crianças e adolescentes motivados por seus professores, um dos grupos acostumado a estar ilhado em sua pequena comunidade, onde o carteiro passa longe e apenas de vez em quando. Também vi pessoas conhecidas que jamais tinham feito um trabalho de arte, dedicarem horas de suas vidas a realizar um trabalho para enviar, e ficarem entre orgulhosas e desconcertadas de vê-los expostos ou comentados pelo trabalho. Tive a emoção de ter em mãos obras de artistas que há muito admiro, como Paulo Bruscky, Clemente Padín e Ryosuke Cohen. Uma pesquisa assim não tem nada do aclamado distanciamento científico, é certo que não. Mas ela tem outras coisas que esse distanciamento jamais conhecerá, para seu bem, acredito eu.

Termino essa narrativa, pouco entusiasta por um final conclusivo, com uma frase da indefinível artista francesa Claude Cahun (Nantes, 1894 – Saint Helier, 1954) que li certa vez traduzida ao espanhol. A sentença é muito simples e muito séria, ela diz: “Voy hacia donde estoy, todavía no he llegado”. Em suma, é isso.

REFERÊNCIAS

BARONI, Vittore. **Arte Postale: guida al network della corrispondenza creativa**. Bertiole: AAA Edizioni, 1997.

BESSA, A.S, BRUSCKY, P. **Poesia Viva**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BLEUS, Guy. **Informe Administrativo sobre Arte Postal**. P. O. Box n.17, fevereiro de 1996. Disponível em: <http://merzmail.net/indipob.htm>

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia**. Companhia Editora de Pernambuco: São Paulo, 2006.

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

GROYS, Boris. **Volverse Publico: Las transformaciones del arte em el ágora contemporánea**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

HELD Jr., John. **Tres Ensayos sobre Arte Correo**. P. O. BOX n.28., abril/maio de 1997. Disponível em: <http://merzmail.net/indipob.htm>

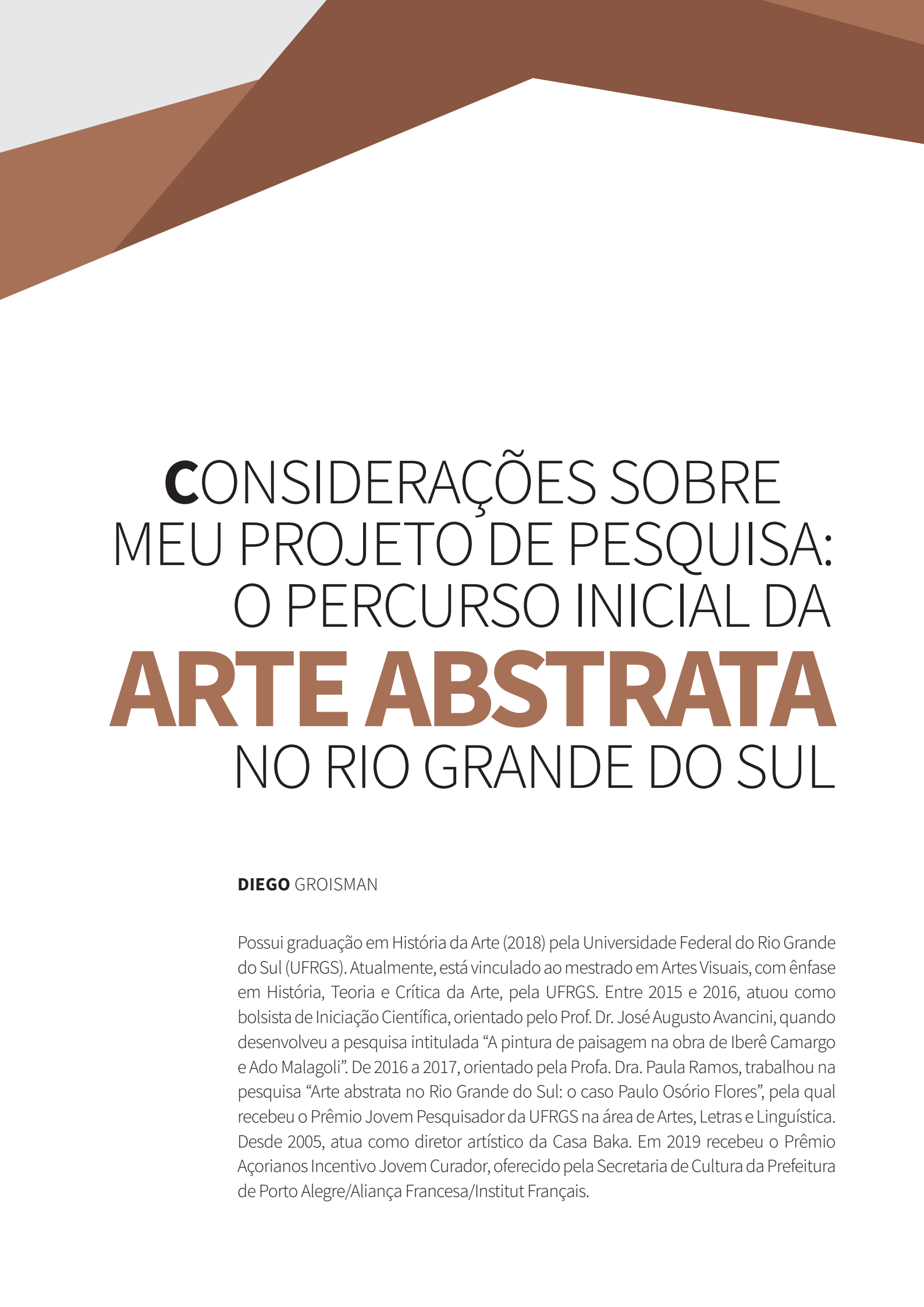
LIPPARD, Lucy. **Six years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

MCLUHAN, M.; FIORE, Q. **El medio es el masaje: un inventario de efectos**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

PIANOWSKI, Fabiane. **Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina**. Tese (Doutorado) em História, Teoria e Crítica de Arte da Universitat de Barcelona. Barcelona, 2013.

SAIÃO, Bruno. **Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

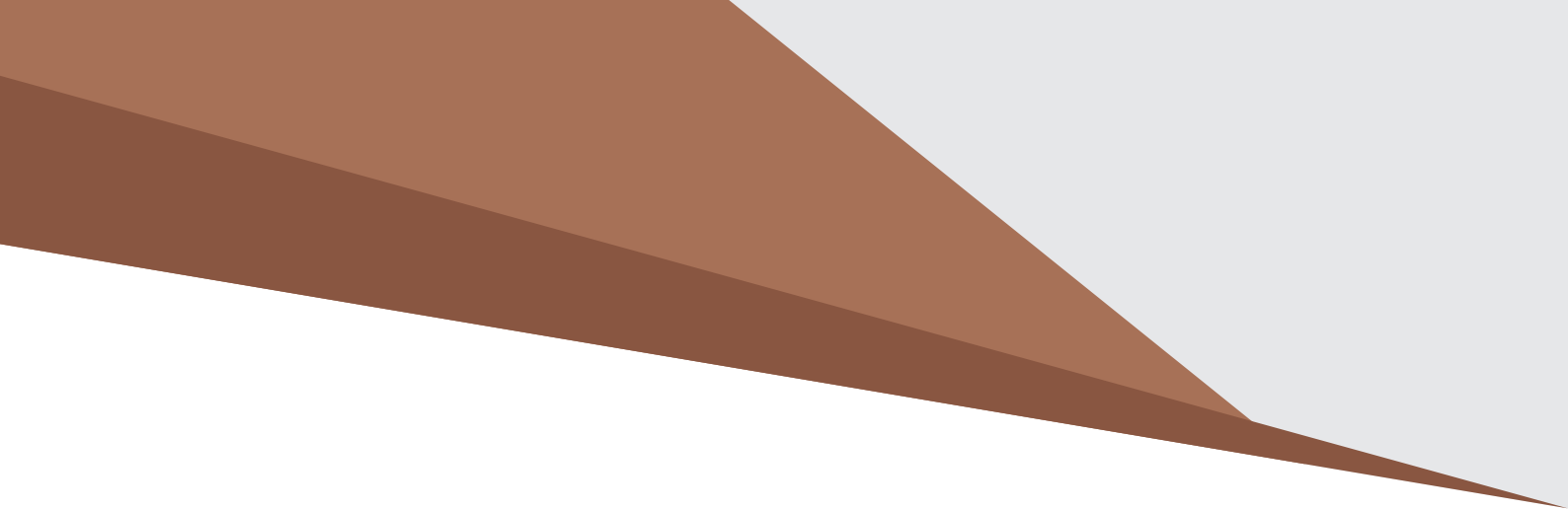
SHEDLER, Liana. **Arte postal e sua dimensão política no período ditadura militar brasileira – acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos**. Trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.



CONSIDERAÇÕES SOBRE MEU PROJETO DE PESQUISA: O PERCURSO INICIAL DA **ARTE ABSTRATA** NO RIO GRANDE DO SUL

DIEGO GROISMAN

Possui graduação em História da Arte (2018) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, está vinculado ao mestrado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, pela UFRGS. Entre 2015 e 2016, atuou como bolsista de Iniciação Científica, orientado pelo Prof. Dr. José Augusto Avancini, quando desenvolveu a pesquisa intitulada “A pintura de paisagem na obra de Iberê Camargo e Ado Malagoli”. De 2016 a 2017, orientado pela Profa. Dra. Paula Ramos, trabalhou na pesquisa “Arte abstrata no Rio Grande do Sul: o caso Paulo Osório Flores”, pela qual recebeu o Prêmio Jovem Pesquisador da UFRGS na área de Artes, Letras e Linguística. Desde 2005, atua como diretor artístico da Casa Baka. Em 2019 recebeu o Prêmio Açorianos Incentivo Jovem Curador, oferecido pela Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre/Aliança Francesa/Institut Français.



RESUMO

ESTE ARTIGO relata as principais etapas do meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em História da Arte da UFRGS. A pesquisa tratou do período inicial da arte abstrata no Rio Grande do Sul nas décadas de 1940 e 1950. Por meio de entrevistas com artistas e pesquisadores, observação de obras e consulta a documentos de acervos públicos, a investigação buscou dar subsídios para uma melhor compreensão do período de estabelecimento da arte abstrata no Sul do País.

PALAVRAS-CHAVE

Arte abstrata. Paulo Osório Flores. Modernismo no Rio Grande do Sul. I Salão Pan-Americano de Arte.

ABSTRACT

THIS ARTICLE reports the main processes of my research presented as a Course Completion Work in the Bachelor of Art History by UFRGS. The research dealt with the abstract art in Rio Grande do Sul throughout the 1940s and 1950s. Through interviews with artists and researchers, observation of works and consultation of documents present in public collections, the research sought to provide support for a better understanding of the establishment period of abstract art in Rio Grande do Sul.

KEYWORDS

Abstract art. Paulo Osório Flores. Modernism in Rio Grande do Sul. I Salão Pan-Americano de Arte.

ESTE ARTIGO foi escrito em resposta ao convite da revista Ícone para que os egressos do curso de História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) relatassem os processos de suas pesquisas apresentadas como Trabalho de Conclusão de Curso. A minha investigação, que contou com orientação atenta da Prof^a. Dr^a. Paula Ramos, se voltou para as origens da arte abstrata no Rio Grande do Sul e foi apresentada em dezembro de 2017, para a banca composta pelos Prof. Dr. José Augusto Avancini e pelo Prof. Dr. Paulo Gomes. Meu interesse pelo assunto surgiu após uma aula na disciplina de Historiografia da Arte II, ministrada pelo Prof. Dr. Eduardo Veras, ocasião em que discutimos um texto do crítico de arte estadunidense Clement Greenberg (1909–1994);¹ o autor reconhece no expressionismo abstrato norte-americano o auge do modernismo – a culminância das rupturas iniciadas décadas antes com o processo de desenvolvimento da arte moderna. Essa leitura *greenberguiana* a respeito da abstração mobilizou minha curiosidade sobre esse estilo, tão contrário ao modo como a arte se constituía de forma majoritária nos registros imagéticos até o século XIX: como mimese e representação do real.

A partir de uma visão panorâmica sobre o tema, constatei que a arte abstrata, sob uma perspectiva geográfica, estava satisfatoriamente contemplada nos limites da historiografia da arte mundial na Europa e nos Estados Unidos – polos de difusão artístico-cultural no mundo ocidental – por livros como *A arte abstrata*, de Dora Vallier, ou *História da pintura abstrata*, de Lean-Luc Daval, por exemplo; em âmbito nacional, a produção abstrata, vinculada particularmente aos estados centrais – Rio de Janeiro e São Paulo – está amparada historiograficamente nos registros de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, no livro *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, e de Almerinda Lopes, com *Arte abstrata no Brasil*; o Rio Grande do Sul, entretanto, apresenta carência de uma produção editorial que abranja os caminhos da abstração, o que me levou ao seguinte questionamento: não seria no ambiente representativo de

1

In: *Clement Greenberg e o debate crítico* / Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

menor escala que o choque pela entrada de uma nova expressão pictórica seria mais significativo? Digo isto, porque penso que na Europa, Estados Unidos e mesmo nos maiores centros culturais brasileiros, mais familiarizados às inovações do campo artístico, as novas propostas seriam assimiladas e legitimadas com mais facilidade. A arte abstrata, reiteradamente associada a um processo de ruptura e quebra de padrões, não raro foi responsável por reações conflitantes durante seu período de estabelecimento em cada local; quanto mais tradicional ou refratário às novidades o ambiente fosse, me parecia que o estudo de caso ganharia maior significância para a compreensão das mudanças ocorridas nas artes visuais ao longo da história.

Essa pesquisa surgiu, portanto, de um interesse em conhecer mais a fundo os meandros do momento histórico do estabelecimento da arte abstrata no Estado, desvendando os elementos que abriram o caminho para que esse processo acontecesse.

É importante ressaltar, contudo, que a pesquisa não teve a pretensão de apresentar uma leitura totalizante dos percursos iniciais da abstração no Rio Grande do Sul, mas de reunir elementos em torno de experiências e eventos protagonistas neste amplo e complexo campo, que incluíram os trabalhos do artista Paulo Osório Flores (1926 – 1957), vinculado ao pioneirismo na execução de obras abstratas no Rio Grande do Sul, e o I Salão Pan-Americano de Arte, por sua importância na legitimação da arte abstrata no estado.

Achei relevante trazer no primeiro capítulo informações sobre o ambiente artístico do Rio Grande do Sul no período, com suas características dominantes de posicionamentos críticos à implantação do abstracionismo, com o intuito de relativizar a distância entre as propostas modernizantes, representadas pela abstração, e os padrões vigentes, ligados em sua maioria a imagens figurativas. A primeira aparição na imprensa gaúcha de uma alusão ao abstracionismo que tenho conhecimento é uma charge, de Carlos Ribeiro, publicada no início da década de 1930 na *Revista do Globo*, cuja crítica à arte abstrata é evidente, pois o apreciador da obra aparece travestido de burro.

FIGURA 1
Carlos RIBEIRO
Revista do Globo, 11
de abril de 1931



Ainda nos anos 1940, o Rio Grande do Sul vivenciou o emblemático episódio do “I Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul” (1942), promovido por um grupo de artistas, com o objetivo de ridicularizar a arte moderna.² Nessa ocasião, foi publicado no jornal *Diário de Notícias* um texto-manifesto assinado pelos artistas responsáveis pela execução do Salão, mostrando claro posicionamento contrário às perturbações representadas pela modernização do meio cultural e artístico:

Ela (a arte moderna) subverte a ordem e nivela por baixo, apresentando com suas extravagantes manifestações [...] um ambiente propício – pela ausência de ética, fonte pura da moral – um clima favorável à infiltração das ideias extremistas, perturbadoras do ritmo cristão em que muito vive a Humanidade na sua luta pelo Ideal e pelo Belo. (In: KERN, 1985)³

Entre as poucas vozes dissonantes naquele período, destacou-se a do poeta Manoelito de Ornelas (1903 – 1969), que foi chefe da seção gaúcha de Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão da censura da ditadura do governo de Getúlio Vargas. Em 1942, durante um discurso na homenagem a Carlos Scliar (1920–2001), intitulado *Elogio da arte moderna*, disse:

O êxito desses moços, que desobedecem aos preceitos das réguas milimetradas, que abandonam as molduras douradas, que atendem a suas satisfações subjetivas, mediante o emprego da inteligência e do coração não é mais aquele sucesso de gargalhadas, que foi o eco imediato do movimento literário de 1922, mas alguma coisa de sério, de ponderável, que faz pensar e respeitar.⁴

2

Promovido por artistas ligados à Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa: Edgar Koetz, João Faria Viana, Guido Mondin e Oswaldo Goidanich. Fonte: KERN, 1985, p. 20.

3

KOETZ, E.; VIANA, J.F.; MONDIN Filho, G.; GOIDANICH. *Diário de Notícias*, 06 de janeiro, 1942. In: KERN, 1985, p. 20.

4

In: SCARINCI, 1982, p. 68.

Nesse contexto, um artista gaúcho desponta como peça fundamental no processo de transformação gradual da pintura realista para a abstração: Iberê Camargo (1914 – 1994), que, apesar de ter contestado tal denominação, atingiu um resultado pictórico inegavelmente abstrato e, por isso, figura com frequência na lista de principais pintores dessa vertente no Brasil.⁵ A artista Regina Silveira (1939) me concedeu uma entrevista e comentou sobre o período em que estudou no Instituto de Belas Artes e teve contato com Iberê Camargo, quando questionada sobre os motivos que a levaram a pintar abstrato:

Simplemente derivaram de minha vontade de tomar direções novas, pois eu estava em pleno período de formação. E o novo neste período em Porto Alegre era a abstração, representada pelo repertório e carreira do mestre Iberê Camargo, em oposição aberta aos estudos e resultados mais conservadores, do Instituto de Artes, com orientação figurativa. Se hoje isto é uma discussão velha, na época parecia incendiária!⁶

Apesar de Iberê Camargo passar a executar obras essencialmente abstratas somente a partir dos anos 1960, identifico no tratamento de suas pinturas de paisagem, realizadas já no início da década de 1940, características expressionistas, a caminho do processo de deformação da imagem.⁷ Nascido em Restinga Seca, o pintor costumava retratar as paisagens da região do município de Jaguari, mesmo quando já morava no Rio de Janeiro.

5

Durante minha primeira Iniciação Científica, sob orientação do Prof. Dr. José Augusto Avancini, estudei as paisagens de Iberê com mais detalhamento. Apresentei no XXVII Salão de Iniciação Científica os resultados dessa pesquisa, na qual propunha uma comparação com as pinturas de paisagem do artista Ado Malagoli (1906 – 1994).

6

Em entrevista realizada por e-mail em 30 de junho de 2017.

7

Embora a versão mais recorrente na historiografia da arte do Rio Grande do Sul esteja em conformidade com a ideia de haver nas produções de Iberê Camargo traços expressionistas, é importante destacar que alguns pesquisadores, a exemplo do Prof. Dr. Paulo Gomes, que foi membro da banca de avaliação do meu Trabalho de Conclusão, se contrapõem a essa visão.

FIGURA 2**Iberê CAMARGO***Dentro do mato*, 1942

Óleo sobre tela, 39 x 30cm

Fundação Iberê Camargo



mo quando já morava no Rio de Janeiro. Nas suas paisagens rurais, seu temperamento agitado mostra-se presente na composição turbulenta retratando a vegetação, em que o artista, nas palavras de Paulo Herkenhoff, “[...] abandonando a paisagem representada, opta por matéria e cor como condições para o estabelecimento de um lugar (a pintura concreta)” (HERKENHOFF, 1985, p. 60).

Apesar da relevância de Iberê Camargo, foi o artista porto-alegrense Paulo Osório Flores que surgiu na minha pesquisa como o personagem mais contundente no processo de estabelecimento da arte abstrata no Rio Grande do Sul, por ter sido o pioneiro nas experimentações pictóricas de desconstrução da imagem e o único – dado que surgiu como uma das principais conclusões desse estudo – a explorar padrões abstratos durante toda a década de 1950. Ainda que não tenha chegado às últimas consequências em seu projeto plástico, devido à sua morte prematura, dediquei, em virtude de seu pioneirismo e vigor na busca por novas visualidades, o segundo capítulo do TCC a esse artista.

Pareceu-me interessante destacar algumas semelhanças entre Iberê Camargo e Paulo Flores, pois quaisquer correlações possíveis com um artista fartamente estudado, como Iberê, podem vir a contribuir para uma melhor compreensão do perfil de Flores: os dois artistas buscaram no Rio de Janeiro possibilidades de desenvolverem suas produções artísticas na década de 1940, ambos foram alunos de Fernando Corona quando jovens, casaram-se com mulheres também artistas, mantiveram contato próximo com o artista Milton Dacosta e tiveram relação estreita com a arquitetura.⁸ Os dois artistas chegaram a conviver durante o período em que viveram no Rio de Janeiro,⁹ mas sem muita proximidade, porque, segundo me relatou em entrevista a viúva de Paulo Flores, Noemi, “Paulo achava que ele tinha um temperamento muito difícil”,¹⁰ Vitório Gheno compartilha de opinião

8

Iberê Camargo estudou no curso técnico de Arquitetura do Instituto de Belas Artes no ano de 1939; Paulo Flores trabalhou como projetista e decorador no final da década de 1940 para a Feira Internacional da Indústria no Rio de Janeiro.

semelhante: “[...] Como eu conhecia uma turma de pintores paulistas, também amigos nossos... todo mundo se reunia ali no café para discutir sobre pintura. Só o Iberê Camargo não. O Iberê Camargo não era sociável”.¹¹ O crítico Motta e Silva escreveu para o *Correio da Bahia* em 1952, maldizendo o campo artístico baiano, e acabou criando um singular paralelo entre os dois pintores:

Vivemos com quase secular atraso plástico. Muito fácil provar esta afirmação estudando o desenvolvimento artístico das demais províncias e comparando com o que temos produzido. Enquanto o Rio Grande do Sul apresenta um Iberê Camargo e um Paulo Flores; Minas Gerais, um Guignard; Pernambuco um Cícero Dias; Rio e São Paulo, artistas internacionalmente conhecidos, nós, baianos, guardamos lamentável silêncio.¹²

O primeiro contato que tive com o nome do artista Paulo Flores foi no catálogo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli:

[...] No entanto, cabe-se destacar que, entre este número pequeno de peças do núcleo básico do acervo, encontravam-se obras que até o presente são queridas do público do museu, como o *Cristo Morto* (1941), de Di Cavalcanti, ou mesmo *O menino do papagaio* (1954), de Portinari. Lembremos ainda a *Paisagem* (1946), de Iberê Camargo, *O vestido verde* (1949), de João Fahrion, e o enigmático *Passeio* (1954), de Paulo Flores. (Margs – Catálogo Geral, 2013, p. 81)

9

Em pesquisa a jornais cariocas da época, encontrei Paulo Flores e Iberê Camargo na lista de ilustradores do suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, que incluía ainda: Athos Bulcão, Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi, Renina Katz e Santa Rosa. Fonte: *A Manhã*, de 22 de janeiro de 1950. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

10

Em entrevista realizada em 28 de novembro de 2017.

11

Em entrevista realizada em 07 de julho de 2017.

12

In: SEFFRIN, 2008, p. 24.

FIGURA 3
Paulo FLORES

Passeio, 1954

Óleo sobre tela, 80 x 63cm

MARGS



Ao situa-lo junto a nomes prestigiados na arte brasileira, o autor do texto, José Francisco Alves,¹³ me incitou a buscar mais informações sobre esse artista. De saída, encontrei poucas referências sobre sua trajetória; ele figura, de maneira breve, em apenas dois livros de caráter acadêmico: *100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS* e *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*, ambos organizados por Paulo Gomes, nos quais o artista é atrelado à sua obra *Passeio*, de 1954, apresentada como marco inaugural do abstracionismo no Rio Grande do Sul. Nas palavras da historiadora Neiva Bohns,

Houve casos isolados de artistas nativos que tentaram romper com o figurativismo. Paulo Osório Flores, que também passara pela Editora do Globo (1944), além de ter estudado no Instituto de Belas Artes (1945) e na Escola Livre de Buenos Aires (1946), foi um dos raros artistas gaúchos que realizaram experiências no campo da arte abstrata. (BOHNS, 2007, p. 109 e 110)

O desvelar do fato de Paulo Flores ter sido o único entre todos os artistas gaúchos a explorar padrões abstratos em sua obra, em sintonia com o que havia de mais inovador produzido no país naquele momento, me fez ficar ainda mais intrigado com o modesto espaço que ao artista é concedido na historiografia da arte sul-riograndense. Por isso, iluminar alguns pontos de sua biografia que conduzissem à elucidação de suas escolhas estéticas à procura de uma visualidade inovadora foi um dos interesses da minha pesquisa. Para compreender a dissonância com o tradicional cenário artístico sulino, no qual, como visto, vigoravam os procedimentos criativos naturalistas e representacionais, aspectos biográficos ganhavam especial contorno, como elementos que apontassem possíveis diálogos com a produção de outros artistas – pontos de contato, influências e interlocuções –, fora dos estreitos limites do sul do país, possibilitados por viagens feitas por Paulo, e em traços de sua própria personalidade,

13

Curador-chefe do Margs na época de edição do catálogo; Doutor em História, Teoria e Crítica de Arte.

que podem ser lidos, neste sentido, como índices motores da inovação que emanam da sua produção. Sua breve vida – nascido em Porto Alegre, em 1926, mesma cidade onde morreu aos 30 anos – esteve marcada por uma curiosidade vibrante, que talvez tenha conduzido Paulo, ainda na juventude, a encontrar na expressão artística um meio de canalizar sua verve criativa. Decidi buscar informações sobre o artista desde o período escolar – estudou no tradicional Colégio Rosário de Porto Alegre –, que pudessem me trazer subsídios para a compreensão de seu perfil arrojado. Interessava-me entender de que forma aquele jovem de espírito ousado reagia a um ambiente escolar religioso, sabidamente norteador por severas regras de conduta. Analisando suas notas finais, identifiquei que ele esteve sempre no grupo de alunos com as piores notas da turma, o que pode ser um indício de que Paulo Flores não se adaptava facilmente àquele austero sistema. Outro aspecto que chama a atenção sobre sua adolescência é que ele foi atleta da natação, tendo participado da seleção do Grêmio Náutico União, aos 16 anos. Paulo, que, nesta época, recebeu o apelido que lhe acompanhou por toda vida, “Torpedo”, chegou a ser campeão brasileiro na modalidade juvenil. O fato de Paulo ter sido um atleta poderia ser irrelevante para um estudo com foco em sua trajetória artística, porém me pareceu válido mencionar esta faceta, pois suspeito que esta atividade possa ter tido reflexos em sua produção. Um esporte praticado em alto nível pressupõe um caráter competitivo, perfeccionista, de alguém determinado a alcançar seus objetivos, características que acompanharam Paulo Flores também no campo das artes. Talvez este esclarecimento ajude a compreender como o artista tenha conseguido realizar tanto em tão pouco tempo de vida: fruto de um corpo inquieto e cheio de energia.

O último capítulo do trabalho contemplou o I Salão Pan-Americano de Arte de 1958, que ocorreu junto ao I Congresso Brasileiro de Arte, em Porto Alegre. A importância desse evento está no fato de, pela primeira vez, o público gaúcho ter tido contato com uma quantidade significativa de obras abstratas, integrantes principalmente da comitiva do Uruguai e também pelo efeito que possivelmente teve sobre a crítica do período, estimulando a aceitação do abstracionismo no campo das artes no Rio Grande do Sul. Proposto em substituição aos tradicionais Salões de Arte que já aconteciam no Instituto desde 1939, o Salão promoveu pela

primeira vez o intercâmbio entre artistas e intelectuais gaúchos com os de outros estados do Brasil e de países das Américas, podendo ser considerado, uma “semente” para o surgimento da Bienal do Mercosul quase 40 anos depois (RAMOS, 2015).

O catálogo do I Salão Pan-Americano me forneceu importantes informações, mas, infelizmente, não traz imagens identificando as obras; é possível ver algumas delas em registros fotográficos da exposição, por meio dos quais consegui determinar a autoria de cinco obras de artistas uruguaios construtivistas através do reconhecimento das assinaturas dos artistas e análise das fichas de inscrição do Salão. A falta de registros historiográficos e fontes bibliográficas tornaram a tarefa de historicizar este período um desafio ainda maior. Neste contexto, as entrevistas tornaram-se fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Algumas, realizadas com artistas atuantes na época (Zoravia Bettiol, Nelson Wiegert, Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira e Paulo Porcella) e com a pesquisadora Marilene Pieta, foram úteis para subsidiar o conhecimento sobre o campo cultural e artístico do Rio Grande do Sul no período; outras, feitas com amigos e familiares de Paulo Flores (Vitório Gheno, Jorge Siritos de Vives e Noemi Flores), mostraram-se fundamentais para desvelar dados sobre a vida e a obra do artista, sobre o qual há certa lacuna historiográfica.

FIGURA 4
Registro da
representação
uruguaia no I Salão
Pan-Americano de
Arte, 1958¹⁴



Outra fonte importante foram as pesquisas em acervos, sobretudo o Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA – UFRGS), em que tive acesso a uma farta documentação sobre o Salão Pan-Americano e também aos cadernos de frequência do período em que Paulo Flores estudou no Instituto; outro acervo que me trouxe importantes registros foi o do Margs (CDP – Margs), onde, além de ter tido acesso às obras de Paulo Flores e a reportagens de jornais sobre o artista, pude consultar as correspondências que ele enviou à sua mãe, durante suas viagens a Minas Gerais, Rio de Janeiro, Montevideu e Buenos Aires.

Cumprir frisar, novamente, que os caminhos percorridos pela arte abstrata no Rio Grande do Sul foram delineados dentro de um contexto histórico e social de arraigado conservadorismo. Situação que contrastava, por exemplo, com a vivida no Uruguai, que apresentava um momento “mais bem ‘sintonizado’ com a arte mundial mais recente” (ARANTES, 2004, p. 61), com especial destaque a Joaquín Torres-García (1874–1949). O artista retornou para o Uruguai em 1934 depois de muitos anos fora do país, em que passou pela Espanha, Estados Unidos, fixando-se nos últimos oito anos na França, onde conviveu com vários artistas de vanguarda, o que possibilitou mais espaço para manifestações artísticas questionadoras dos padrões tradicionais vigentes (LOPES, 2010, p. 47; COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p. 15). A partir das análises realizadas ao longo do trabalho, pude concluir que Torres-García exerceu expressiva influência na produção abstrata de Paulo Flores. Os reflexos da visualidade construtivista podem ser vistos nas obras do artista gaúcho e confirmados por depoimentos de pessoas que com ele conviveram. A presença construtivista no Rio Grande do Sul também pode ser vista no I Salão Pan-Americano de Arte, em que vários artistas adeptos ao abstracionismo construtivista tiveram suas obras expostas, incluindo os filhos do criador do movimento, Augusto e Horácio Torres. Comparo, ciente das diferentes proporções, o efeito regional do I Salão Pan-Americano de Arte ao do sentido em nível nacional após a I Bienal Internacional de São Paulo no que diz respeito à divulgação e à legitimação da arte abstrata. Suspeito não ser coincidência que, nesse mesmo ano, duas das principais instituições públicas de Porto Alegre, o Margs e a Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, adquiriram as primeiras obras abstratas de seus acervos.

A partir de então, o Rio Grande do Sul assistiu a uma propagação de artistas que exploraram padrões abstratos em suas composições, em um período em que o campo artístico estava mais bem preparado para aceitar imagens não-figurativas, entre os quais, destacam-se: Paulo Porcella, Nelson Wiegert, Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira, Waldeny Elias, Iberê Camargo, Romanita Disconzi e Danúbio Gonçalves, cujas produções ficaram fora dos limites temporais dessa pesquisa. Acredito que sejam válidas futuras investigações com o intuito de mensurar os reflexos do construtivismo na produção artística nos anos seguintes nesse processo de implantação da arte abstrata em nosso circunspecto contexto.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Correspondência de Mario de Andrade e Tarsila do Amaral**. São Paulo: Edusp, 2001.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ASSUMPÇÃO, Clovis. **PRONAUS: crítica de arte**. Canoas: Editora La Salle, 1975.

BERCLAZ, Ana Paula S. **Arte abstrata no Rio Grande do Sul: anos 1960–1970**. ANPAP, 2015.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Porto Alegre, 2005.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Década de 50: sopram os novos ares. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.

BRITES, Blanca. Aparentamentos sobre Construções Visuais. In: **100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica – textos selecionados**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COCCHIARALLE, Fernando & GEIGER, Anna Bela. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004.

CORONA, Fernando. **Caminhada nas artes: 1940–76**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1977.

GOMES, Paulo. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: **100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

GOMES, Paulo (Org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CATTANI, Iceia Borsa. **Paisagens de Dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo**. Porto Alegre: FIC, 2010.

GOMES, Paulo (org.). **Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910-2014**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. **Alguns do múltiplo Iberê**. In: **Iberê Camargo**. Apresentação de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas / Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.

HOLTZ, Raul (org.). **Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli**. Catálogo Geral. Porto Alegre: MARGS, 2013.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura modernista no Rio Grande do Sul: tradição e inovação. In: **Estudos Ibero-Americanos, XI (2)**, 1985.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul. In: **A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria da Cultura, 1992.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

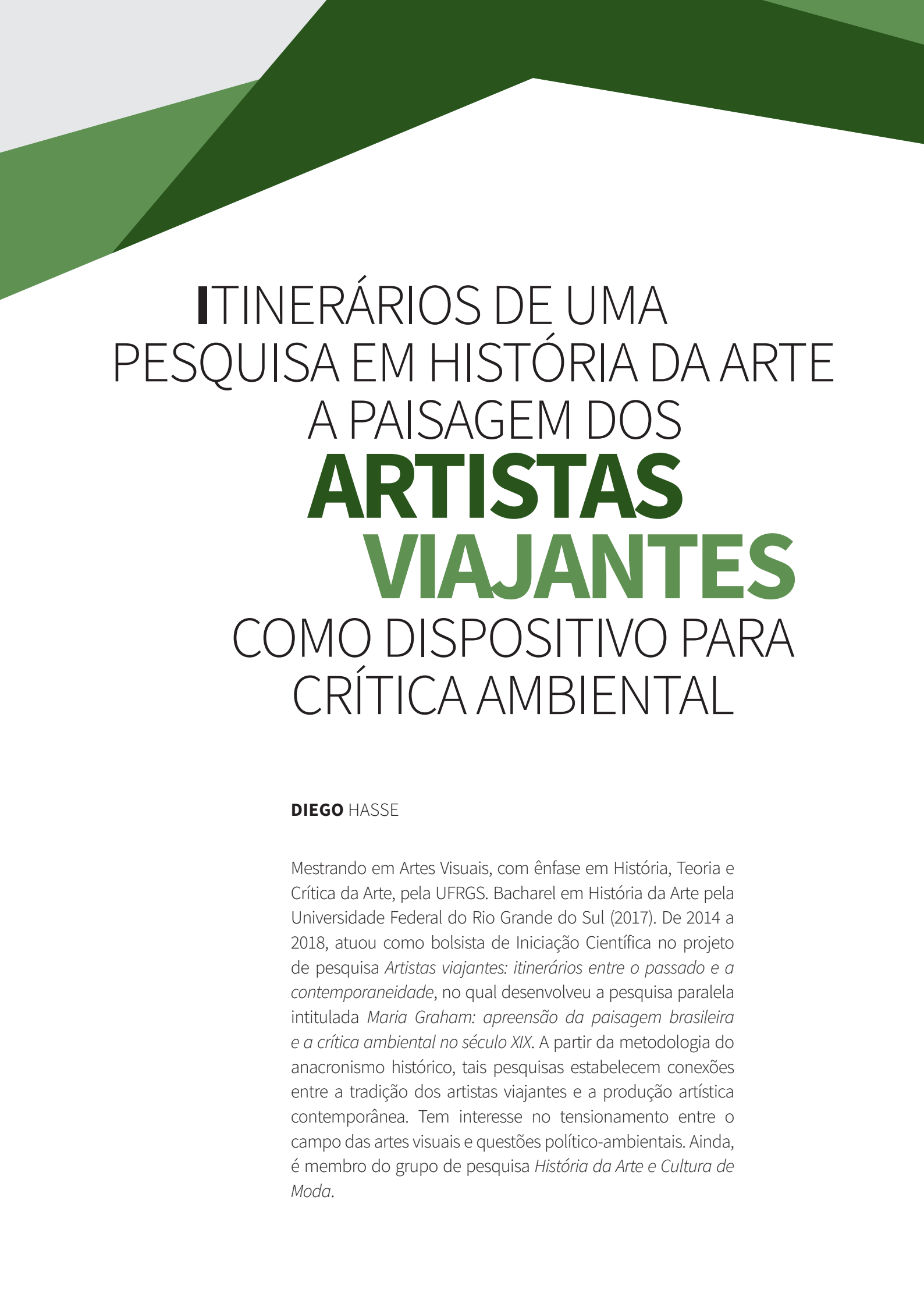
PIETA, Marilene Burtet. **Modernidade da pintura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1995.

RAMOS, Paula. Entre a tradição e a modernidade: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo nas décadas de 1940/1950. In: **Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: catálogo geral – 1910-2014**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.

RAMOS, Paula. **A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.

SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul – 1900-1980**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

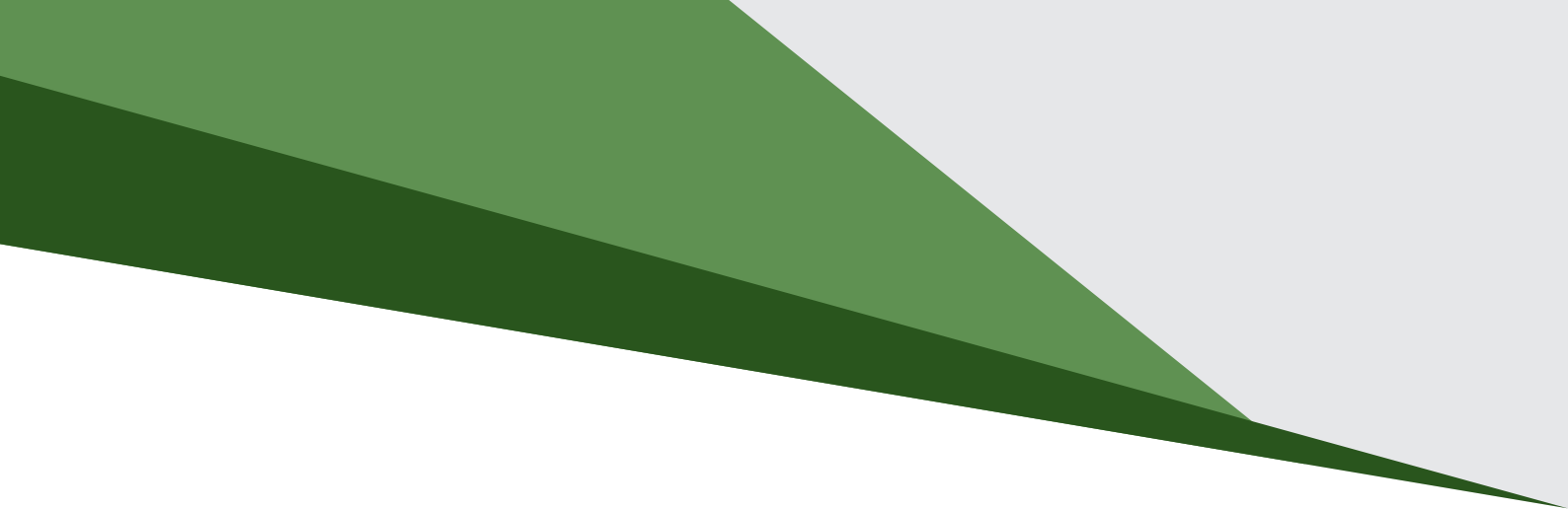
SEFFRIN, André. **Paulo O. F., 1926-1957: Paulo Osório Flores**. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.



ITINERÁRIOS DE UMA PESQUISA EM HISTÓRIA DA ARTE A PAISAGEM DOS **ARTISTAS VIAJANTES** COMO DISPOSITIVO PARA CRÍTICA AMBIENTAL

DIEGO HASSE

Mestrando em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, pela UFRGS. Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017). De 2014 a 2018, atuou como bolsista de Iniciação Científica no projeto de pesquisa *Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade*, no qual desenvolveu a pesquisa paralela intitulada *Maria Graham: apreensão da paisagem brasileira e a crítica ambiental no século XIX*. A partir da metodologia do anacronismo histórico, tais pesquisas estabelecem conexões entre a tradição dos artistas viajantes e a produção artística contemporânea. Tem interesse no tensionamento entre o campo das artes visuais e questões político-ambientais. Ainda, é membro do grupo de pesquisa *História da Arte e Cultura de Moda*.



RESUMO

O TEXTO apresenta o *itinerário* de uma pesquisa em História da Arte, o qual deu origem ao trabalho intitulado *Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski*. Tal estudo focou nas dimensões crítico-ambientais das apreensões de paisagens feitas por artistas de diferentes temporalidades. O diálogo corroborou com o pensamento de uma História da Arte anacrônica. Ademais, a investigação objetivou contribuir com os estudos que problematizam e ampliam o conceito de “artista viajante”.

PALAVRAS-CHAVE

Artistas viajantes. Paisagem. Crítica ambiental. Anacronismo.

ABSTRACT

THE TEXT presents the *itinerary* of a research in Art History, which gave rise to the work entitled *Critical dimensions of the landscape: Maria Graham and Claudia Hamerski*. This study focused on the critical-environmental dimensions of the seizures of landscapes made by artists of different temporalities. The dialogue corroborated with the thought of an anachronistic Art History. In addition, the research aimed to contribute to the studies that problematize and broaden the concept of “traveling artist”.

KEYWORDS

Traveling artists. Landscapes. Environmental Criticism. Anachronism.

*Se a erva daninha cresce em um local
que não supúnhamos que ela viesse a
conseguir, talvez seja o momento de
aprender com essa façanha.*

Ana Flávia de Oliveira, 2016, p.58

O QUE eu aprendi com as ervas daninhas? Essa indagação conduziu a tessitura do presente texto, o qual partiu do convite para escrever sobre o *itinerário* (processo) de pesquisa que resultou no meu Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em História da Arte, intitulado *Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski*.¹ Para iniciar tal exercício, recorri ao próprio objeto de estudo, ou melhor, à memória da minha primeira experiência com a produção da “artista viajante”² inglesa Maria Graham (Papcastle, 1785 – Londres, 1842).

Lembro do estranhamento que senti ao ler o diário da artista britânica – *Diário de uma viagem ao Brasil* – e encontrar a reprodução da gravura *A Árvore do Dragão, em Tenerife* (Figura 1), feita a partir de um de seus desenhos de observação. No tronco da árvore que dá título à obra, ela gravou o ano de 1819, chamando-o de “data do desastre”, pois naquele momento a metade da copa havia caído e o espécime estava ameaçado. Essa percepção aguçou minha curiosidade: já nas primeiras décadas do século XIX, Graham estaria tomada por preocupações ecológico-ambientais? As respostas que eu tinha para esse problema eram insatisfatórias e me deixavam inquieto. Acredito que esse foi o disparador que serviu como *passaporte* para o desenvolvimento da pesquisa – ou da viagem pelas paisagens analisadas, como queiram.

1

O trabalho foi finalizado e apresentado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em janeiro de 2018. Está disponível no Repositório Digital da UFRGS (LUME): <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172662>>.

2

Uso o termo “artista viajante” entre aspas, pois apesar de ser um conceito já consolidado na historiografia da arte, Cláudia Valladão de Mattos questiona sua eficiência. Associado à definição de pitoresco, ele reduziria a produção desses artistas, como se fossem apenas o registro do olhar estrangeiro sobre o novo mundo. Dessa forma, a autora sugere sua revisão (MATTOS, 2008).

Além disso, grande parte dos discursos historiográficos sobre a tradição dos “artistas viajantes” refere-se a ela como o registro do olhar estrangeiro sobre as terras brasileiras, muitas vezes, reduzindo o objeto à busca pelo pitoresco. Esse tema se tornou “[...] tão familiar que deixamos de nos perguntar a respeito de seu estatuto e de sua função na construção do discurso teórico sobre a arte daquele período” (MATTOS, 2008, p. 283). Assim, tendo em vista que essas abordagens são pouco revisitadas, “[...] um número significativo de artistas que viajaram não foi contemplado sob esse conceito” (MATTOS, 2008, p. 283), outros foram pouco explorados, como é o caso de Graham.

Nesse sentido, acredito que as representações da paisagem necessitam de um observador atento, que as coloquem em um lugar de experiências, sem deixar de lado suas vivências. No contexto da pesquisa em questão, esse agente é quem vos escreve. Porém, ao trazer minhas inquietações diante dos objetos observados, bem como as fissuras e lacunas geradas, de uma forma um tanto pretenciosa, admito, penso nelas como em ervas *daninhas*: incomodam aos adeptos do concreto, mas também são capazes de romper sua dureza e espalhar raízes. Com alguma sorte, podem ser apreendidas pelo olhar de outras pessoas e gerar novos discursos.

Logo, o trabalho não versou sobre a evolução da apreensão da paisagem ao longo da história, ou uma atualização nesse sentido,³ tampouco uma revisão acerca do conjunto da produção de um artista. Também não objetivou realizar uma abordagem teórica sobre o pensamento estético que dominava determinado período ou deter-se na categoria do pitoresco – amplamente empregada em estudos que focam em paisagem. Antes de tudo, tratou-se de um convite para viajar pelas paisagens e analisá-las dentro de um contexto político, de crítica em relação à ocupação e utilização do meio ambiente natural de forma desenfreada.

3

Essa abordagem já foi feita por Kenneth Clark em seu livro *Paisagem na arte*, a qual foi revisitada por inúmeros historiadores e críticos de arte, como por exemplo Ines Linke no artigo *Paisagens (re)encenadas*. Ela complementa o estudo de Clark, “[...] dando especial destaque à transformação do conceito de paisagem no campo mais amplo da história da arte e da cultura visual” (LINKE, 2014, p. 803).

Pretendendo, se possível, a partir de um questionamento no campo da História da Arte, estimular a reflexão sobre nossas ações e suas consequências frente à natureza. Ou seja, tal esforço teve a intenção de abrir debates e não ser encarado como uma narrativa fechada e categórica sobre o que foi explorado.

Maria Graham veio em expedição ao Brasil, em 1821, a bordo da fragata Dóris, que aportou em Pernambuco, posteriormente deslocou-se para a Bahia e, após, para o Rio de Janeiro. Em 1822, ela foi, ainda em expedição, ao Chile, retornando, em 1823, ao Brasil, a convite de Dom Pedro I, para servir como educadora de seus filhos. Possuía conhecimentos apurados de literatura, desenho e pintura, condição que a diferenciava da maioria das mulheres de seu tempo, e que, talvez, tenha sido o motivo pelo qual ela pode se lançar como uma “artista viajante”. Durante sua estadia no País, dedicou-se a escrever relatos do que via e produzir desenhos – apreendendo a paisagem local. Esses foram agrupados no diário supracitado, o qual foi publicado pela primeira vez em 1824, na Inglaterra. Outras imagens, que ela riscou de 1824 a 1825, a partir da encomenda de William Hooker, o então diretor do *Kew Gardens*,⁴ encontram-se no arquivo dessa instituição (MARTINS, 2001, P. 50).

Ao realizar uma busca em repositórios acadêmicos, percebi que a maioria dos estudos já empreendidos sobre a artista tinha como objeto seus relatos escritos. Sendo que vários mencionam sua atividade enquanto desenhista como uma ocupação secundária, colocando em primeiro lugar sua atuação como escritora (destacada na maioria dos estudos encontrados), “viajante-autora” (ZUBARAN, 2004, p. 253), “professora” (DUARTE & MUZART, 2008, p.1006), ou simplesmente, “viajante inglesa” (CERDAN, 2003,

4

Kew Gardens é um complexo de jardins botânicos situado em Londres, sendo um dos mais extensos e antigos do mundo. Além de guardar uma das maiores coleções de plantas, abriga um importante arquivo de arte botânica, de diferentes épocas.

5

Ao fazer essa constatação, não estou atribuindo juízos de valor, no intuito de afirmar que as outras atividades delegadas à Graham sejam menos prestigiadas do que sua atividade como artista. Apenas ressalto uma carência de estudos que trabalhem o objeto nesse âmbito.

p. 121).⁵ Observa-se também uma dificuldade em afirmar Graham como artista, preferindo-se termos como “pintora amadora” (TREVISAN, 2014, p.5) ou “artista amadora” (MARTINS, 2001, p. 49). No entanto, nas conclusões de sua tese de Doutorado, Luciana de Lima Martins sublinha que a produção visual de Graham “[...] deixa entrever que há muita pesquisa a ser feita – se por um lado sua obra literária atraiu considerável escrutínio, pouca atenção foi dirigida à relação entre as palavras e as imagens em sua obra” (MARTINS, 2001, p. 166).

À vista disso, a investigação focou nas imagens produzidas por ela,⁶ observando o olhar e o tratamento dado à paisagem. Distanciou-se das análises que tomam esses objetos como mero registro ou apenas como parte de uma catalogação botânica, tampouco como simples documento capaz de propiciar a construção de uma identidade. Para tanto, amparado na estratégia teórico-metodológica sugerida por W.T.J. Mitchell, no livro *Landscape and power*, busquei olhar essa produção dentro de uma chave política. Questão que Mattos estendeu e aplicou às paisagens feitas no Brasil, quando publicou *Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX* e analisou obras de “artistas viajantes” que estiveram no Brasil em momentos posteriores aos da artista inglesa. Ainda lancei mão da ideia de Anne Cauquelin, quando, no livro *A invenção da paisagem*, ela identifica uma relação direta entre paisagem, ecologia e meio ambiente.

Lendo os escritos e observando as imagens produzidas pela artista britânica, percebi um olhar atento à paisagem. Fato que reforçou a possibilidade de uma investigação com cunho político e de crítica ambiental dessas manifestações visuais. Essa é uma abordagem assumidamente anacrônica, mas respaldada por Daniel Arasse, que em *O olhar do mestre* chama atenção para o anacronismo presente no texto que Michel Foucault dedica ao quadro *As meninas*, de Diego Velázquez (1599 – 1560), devido o

6

É importante salientar que não tive acesso físico aos desenhos e às gravuras publicadas no *Diário de uma viagem ao Brasil*, de Maria Graham. Tais objetos fazem parte da coleção do Museu Britânico, em Londres. As análises da pesquisa foram feitas a partir das reproduções em livros e no sítio virtual da instituição. A coleção de desenhos botânicos integra o acervo *Library, Art & Archives* do *Royal Botanic Gardens, Kew*, o qual não é disponibilizado para consultas online.

filósofo “[...] não ter se preocupado em articular a sua interpretação com as condições em que o quadro foi pintado e contemplado nos finais da década de 1650” (ARASSE, 2014, p.92). Contudo, mesmo associando a análise de Foucault a uma ideia de ficção, ele enxerga essa faceta como positiva e enriquecedora.

Logo, a problemática inicial da pesquisa envolveu a seguinte reflexão: os desenhos de paisagem produzidos por Graham, nas primeiras décadas do século XIX, podem ser vistos sob uma ótica ecológico-política? De que forma eles suscitam um caráter de crítica ambiental?

Quando fui questionado sobre a origem do meu interesse em questões ecológico-ambientais, recorri à memória, em um esforço de tentar recuperar algo que pudesse servir como resposta. Confesso, tal tarefa é complexa e dificilmente conduz a uma conclusão precisa. Entretanto, lembro que em determinado momento fui tomado por uma angústia dessa ordem. Quando criança, na escola – não recordo em qual período –, uma de minhas professoras solicitou a leitura de *A história verdadeira do pássaro-dodô*, do autor Sérgio França Danese.⁷ Obviamente, passados tantos anos, não consigo lembrar de modo exato do enredo, apenas do que mais me tocou: a informação de que aquela espécie de ave existiu, mas foi dizimada pela mão do homem, em menos de cem anos após ter sido descoberta.⁸ É evidente que, a ideia da extinção não se fazia nova para mim. No entanto, de maneira ingênua, meu entendimento sobre isso estava associado apenas às questões que as ciências duras colocam como catástrofes naturais – seja lá o que tem de *natural* em uma catástrofe. Contudo, a informação de que espécies,

7

Livro infanto-juvenil lançado pelo escritor e diplomata brasileiro Sérgio França Danese. A partir de uma história de mistério divertida, o texto aborda a questão da extinção de animais. No ano de sua primeira edição, 1993, ele foi premiado na categoria Altamente Recomendável para o Jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

8

Ave da mesma família dos pombos, mas do tamanho aproximado de um ganso. Era incapaz de voar e extremamente mansa. Vivia na ilha de Madagascar e foi descoberta no século XVI, sendo extinta pela caça indiscriminada dos exploradores portugueses (DANESE, 1998, p. 7).

temporalmente “próximas” a nós, teriam sumido da face da terra pela ação desmedida do ser humano, assustou-me, provocando certo sentimento de revolta. Faço esse pequeno relato, pois talvez aquele tenha sido um momento chave para entender meus interesses atuais. Inquietação que ficou apagada durante um tempo, mas que – talvez – o contato com o objeto da pesquisa inconscientemente despertou.

Por conseguinte, penso que a luta pela conservação⁹ do meio ambiente natural deve ser enfrentada com uma força transdisciplinar, evitando reduzir os danos sofridos por esse patrimônio a cifras e estatísticas. Em um primeiro momento, pode parecer que a História da Arte esteja distante desse debate. Ao contrário, acredito eu. Esse campo fornece inúmeros disparadores para refletir sobre o tema. Em conformidade com isso, me interessei pela paisagem no campo das artes visuais, enfocando-a como um dispositivo¹⁰ capaz de tecer diálogos com questões político-ambientais.

O estudo que realizei estava inserido em um projeto maior de pesquisa, intitulado *Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade*,¹¹ que, ao estabelecer conexões entre a produção dos “artistas viajantes” de outros tempos com a de contemporâneos, relativiza o *modus operandi* mais tradicional no âmbito da História da Arte e suas abordagens cronológicas e lineares, fechadas em estilos e movimentos – enfoques que são eficazes e importantes, mas que seguidamente cedem a um enclausuramento disciplinar, às vezes estreito e acomodado. Para tanto, investiga e estimula a construção de novas narrativas dentro da disciplina. Dessa forma, sugeri possíveis relações na

9

Ao longo do texto, vou empregar o termo conservação para me referir à proteção aos bens naturais, pois, segundo Suzana Padua: “Conservação, nas leis brasileiras, significa proteção dos recursos naturais, com a utilização racional, garantindo sua sustentabilidade e existência para as futuras gerações. Já preservação visa a integridade e a perenidade de algo. O termo se refere a proteção integral, a ‘intocabilidade’. A preservação se faz necessária quando há risco de perda de biodiversidade, seja de uma espécie, um ecossistema ou de um bioma como um todo (PADUA, 2006, s/p). Portanto, pensando no meu objeto de pesquisa, bem como o contexto em que foram produzidos, considero mais adequada a ideia de conservação.

discussão levantada acerca da obra de Graham com a de artistas que estão produzindo em momentos mais recentes.

Tal metodologia recorreu ao uso do anacronismo histórico proposto por Georges Didi-Huberman, trabalhado tanto no texto *O anacronismo fabrica a história. Sobre a inatualidade de Carl Einstein* quanto no livro *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*, o qual ganhou versão em português recentemente (2015). A partir desse estudo, o autor recuperou e sistematizou as ideias que o historiador alemão Carl Einstein utilizou no seu ensaio *Negerplastik*,¹² de 1915. O autor francês reconhece o anacronismo como uma ferramenta valiosa no contexto da história das imagens, pois sua necessidade parece interna aos próprios objetos de estudo dessa disciplina. Para ele, a proposta do anacronismo nos faz interrogar a mistura “[...] tão

10

O termo *dispositivo*, conforme Michel Foucault, trata de um conjunto heterogêneo “[...] que implica discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito [...] é a rede que se estabelece entre esses elementos [...], um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009, p.28). Gilles Deleuze diz que “nós pertencemos a dispositivos e agimos neles. A novidade de um dispositivo em relação aos precedentes pode ser chamada de sua atualidade, nossa atualidade (DELEUZE *apud* OLIVEIRA, p. 2016). Dessa forma, esclareço que ao pensar a paisagem como um dispositivo, não estou enxergando a arte como se ela fosse dotada de um poder transformador que traz a solução para os problemas em relação à consciência sobre nossa responsabilidade para com a natureza. Apenas percebo uma produção no campo das artes visuais que pode ser analisada sob esse viés, e, portanto, na atualidade, implicar discursos político-ambientais, os quais, além de necessitar de uma tomada transdisciplinar, precisam ser encarados como urgentes.

11

Projeto de pesquisa coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Veras, registrado junto à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) desde maio de 2014, do qual fiz parte como bolsista de Iniciação Científica, com a pesquisa paralela intitulada *Maria Graham: apreensão da paisagem brasileira e a crítica ambiental no século XIX*, sendo que o meu Trabalho de Conclusão de Curso foi um recorte – aprofundado – desse projeto.

12

Ensaio a partir do qual o autor traça relações entre a arte africana e o cubismo.

difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem [...]. O anacronismo [...] é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 22-25).

No cenário da arte contemporânea, observamos o crescente número de artistas que, em diferentes linguagens, meios e suportes, apreendem a paisagem e têm suas poéticas atravessadas – mesmo que de maneira indireta – por questões críticas em relação à conservação do meio ambiente, podendo ser analisados sob essa ótica. Todavia, a temática em questão ainda é pouco explorada no contexto de pesquisas que contemplam a história e a crítica de arte no Brasil. Por conseguinte, propus estender o estudo de caso inicialmente sugerido, buscando conexões entre a obra de Graham e Claudia Hamerski.

Claudia nasceu na cidade de Seberi (interior do Rio Grande do Sul), em 1980. Atualmente vive e trabalha em Porto Alegre. De 2007 até hoje, participou de várias exposições coletivas e realizou seis individuais. Entre essas últimas, está a exposição *Topofilias*,¹³ realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), de 18 de agosto a 2 de outubro de 2016, na qual ela apresentou um conjunto de obras recentes, com foco em desenho e representação de paisagens, as quais foram analisadas no trabalho em questão.

Deslocando-se pela cidade, ela procura a vegetação que nasce e resiste em meio às fendas e buracos do concreto, passando algo despercebidas no nosso cotidiano ou muitas vezes vistas como ervas daninhas, “estorvo”. A artista fotografa a cena desejada e, em seu ateliê, utilizando a linguagem e a técnica do desenho, amplia o recorte captado e elimina as intervenções humanas. O resultado final parece esconder a origem daquela vegetação. Todavia, os títulos remetem ao endereço onde a paisagem foi encontrada.

Assim, estendi o questionamento inicial da pesquisa, relacionando-o com essa produção: de que forma a obra de Hamerski se aproxima

13

Termo cunhado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1930), no livro intitulado *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, publicado em 1974. O conceito tem relação com sentimentos de afeto que as pessoas desenvolvem por lugares naturais ou construídos.

da preocupação já levantada em relação à obra de Graham? Quais são os diálogos possíveis entre elas?¹⁴ Como aquelas questões podem ser atualizadas e como se apresentam na produção da artista contemporânea?

Essa proposta de estudo também estava ligada a outra inquietação pessoal. A maior parte da minha graduação foi pautada dentro de um modelo linear e diacrônico, o que gerava certo desconforto, pois eu via conexões entre os diferentes tempos, principalmente com a contemporaneidade, percebendo que as discussões poderiam ser mais ricas se assumissem esses tensionamentos. Contudo, foi na pesquisa que isso começou a se materializar. Logo, reconheço tal investigação como um “espaço” pelo qual me desloquei e estabeleci os diálogos que me atravessavam – e seguem me atravessando. Bem como, voltando para a discussão iniciada por Mattos, apostei na pertinência de se ampliar o conceito de “artista viajante”, ao considerar outras formas de deslocamento como parte desse alargamento – a exemplo dos praticados por Hamerski.

O processo de pesquisa partiu de uma leitura crítica bibliográfica acerca do tema relacionado aos “artistas viajantes” e a apreensão da paisagem. Buscando uma visão mais ampla, lancei mão de autores como Ana Maria de Moraes Belluzzo, Julio Bandeira, Maria de Fátima Costa, Pablo Diener e Pedro Corrêa do Lago. Focando nos viajantes ingleses, apareceu o livro *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800 – 1850)*, de Luciana de Lima Martins. Entretanto, como já adverti, adotei a proposta de Claudia Valladão de Mattos, que, no texto *Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte*, problematiza o próprio conceito de “artista viajante” e seu estatuto na construção de discursos teóricos, sugerindo a necessidade de uma revisão.

Para a vinculação mais direta com meu objeto de pesquisa, foi essencial a leitura do *Diário de uma viagem ao Brasil (1821 – 1823)*, de Maria Graham, bem como do *Escorço biográfico de D. Pedro I* (escrito por ela após a morte do imperador) e das suas

14

O *Escorço biográfico de D. Pedro I* e suas cartas foram publicados nos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no ano de 1938.

correspondências – a grande maioria trocadas com a Imperatriz D. Leopoldina, com quem mantinha estreita relação.¹⁴ É importante salientar que, dentro da proposta do trabalho, não fiz uma revisão exaustiva sobre a biografia da artista¹⁵.

O diálogo proposto entre o campo da história, teoria e crítica da arte e certas preocupações ecológico-ambientais ainda é incipiente em estudos aqui no País. Para tanto, recorri às investigações feitas pelo pesquisador espanhol José Albelda¹⁶ o qual chama atenção para a urgência de se trabalhar esse tema, bem como oferece algumas “ferramentas” que auxiliariam na construção de discursos que utilizam a paisagem como um dispositivo para crítica ambiental. Também lancei mão de estudos no campo que relaciona arte e educação ambiental, entre os quais destaco os empreendidos por Leandro Belinaso Guimarães.¹⁷

Embora o foco estivesse centrado nos objetos artísticos e não em resgates históricos do período, foi necessário trazer uma contextualização acerca da crítica ambiental no Brasil, no período em que Graham esteve produzindo, tendo em vista alguns apagamentos em relação aos primeiros críticos ambientais, os quais foram recuperados pelo historiador José Augusto Pádua,¹⁸ em seu livro *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786 – 1888)*. Com esse estímulo,

15

Existem alguns estudos que têm foco em recuperar a biografia de Maria Graham. Dentre eles, destaco: *La viajera ilustrada: vida de María Graham*, de Tomás Lago e *Maria Graham: a literary biography*, de Regina Akel.

16

Professor vinculado à Faculdade de Belas Artes, da Universidade Politécnica de Valência (Espanha). Coordena pesquisas que relacionam arte, meio-ambiente e sustentabilidade. Em 2016, ministrou a palestra “Arte y ecología: contribución al nuevo paradigma de la sostenibilidad”, no Instituto de Artes da UFRGS.

17

Pesquisador na área de educação, com foco em educação ambiental. Atualmente é professor na Universidade Federal de Santa Catarina. Em suas pesquisas problematiza o *dispositivo da sustentabilidade*, uma “[...] complexa e polissêmica trama de textos, imagens, *slogans*, projetos pedagógicos, ações empresariais, programas televisivos, artigos científicos, entre tantos outros artefatos ou práticas que se ocupam da construção de uma sociedade sustentável nos tempos atuais” (GUIMARÃES, 2014, p. 126).

mergulhei nos escritos da artista britânica, extraindo algumas evidências de que a questão ambiental não era estranha à viajante, bem como a pessoas com quem ela mantinha relação, ou cuja produção ela admirava, como José Bonifácio e Alexander von Humboldt, respectivamente. Assim, questionei afirmativas que associam as paisagens produzidas por ela a um interesse meramente imperialista ou de catalogação botânica, tendo em vista o forte apelo estético que imprimia a sua produção, bem como sua posição sensível diante das cenas retratadas. Entendimentos que ficaram claros, pelo menos para mim, quando percebi que as paisagens foram idealizadas, ou direcionei a atenção para o tensionamento entre suas palavras e imagens.

Todavia, ressalto: ainda que eu não tivesse encontrado estudos que recuperam a existência de um pensamento crítico em relação à exploração do meio ambiente, no período em questão, e que poderiam ter atravessado a poética da artista britânica, eu estava interessado na forma como essas imagens chegavam e eram percebidas por mim, em um mundo marcado pelo caos ambiental, bem como na possibilidade de construir um discurso a partir disso.

Para uma maior aproximação com a obra de Hamerski e seus processos criativos, foi realizada uma entrevista. Essa foi trabalhada a partir de análise de conteúdo – metodologia cara às Ciências Sociais para o tratamento crítico de fontes orais, conforme sugestão feita por Roque Moraes (1999). Além das obras finais, explorei seus documentos de trabalho (caderno de esboços que a artista chama de *mapa de reflexões*, o qual, guardadas as devidas proporções, já sugere equivalências com a publicação da artista inglesa, tendo em vista que também possui certa característica de diário). Ademais, foram realizadas duas breves entrevistas, por e-mail, com os artistas Lilian Maus e Marcelo Chardosim, com a finalidade de entender o processo criativo de obras desses artistas que também fizeram parte do corpo do trabalho.

18

José Augusto Pádua é professor do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordena as pesquisas do Laboratório de História e Natureza. De 2010 a 2015 presidiu a Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade (ANPPAS).

Além desses, é necessário mencionar outros dispositivos que me atravessaram e ajudaram a tecer o discurso apresentado. Entre eles, minha vivência, ao longo do ano de 2017, no *Clube de Leitura: ambiente e sociedade*, idealizado e promovido por um grupo de alunos e professores do curso de Tecnologia em Gestão Ambiental, do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS). Tratou-se de uma atividade de extensão, na qual se debatiam textos sobre o tema do meio ambiente, com foco multidisciplinar. Outro aporte que trouxe materialidade às conexões sugeridas no trabalho foi a exposição proposta em conjunto com meu orientador, *Salta D'água: dimensões críticas da paisagem*, realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, de 24 de outubro a 30 de novembro de 2017. A curadoria partiu da gravura de mesmo nome, de Graham, estabelecendo diálogos com obras dos artistas Ana Flávia Baldisseroto, Benito Castañeda, Claudia Hamerski, Emanuel Monteiro, Francis Pelichek, Hélio Fervenza, Jorge Menna Barreto, Lara Fuke, Lilian Maus, Luis Maristany de Trias, Marcelo Chardosim, Maria Ivone dos Santos e Mariana Silva da Silva.

Quando propus observar as paisagens de Graham sob uma ótica política, inúmeras vezes fui advertido por colegas e professores, questionado sobre a validade desse discurso, tendo em vista o *modus operandi* mais tradicional da História da Arte, o qual tende a agrupar os objetos artísticos dentro de períodos, a partir, principalmente, de suas características formais. No caso do estudo das paisagens produzidas pelos artistas mencionados, o viés mais comum as associa à construção de uma nacionalidade, observando o olhar do “outro estrangeiro” sobre as terras brasileiras.

Eu poderia ter optado por esse legado historiográfico, analisando a produção da artista britânica sob essa ótica, tendo em vista que estaria me deslocando por um terreno mais seguro, rico em referências e, portanto, com menor chance de incompreensão. Todavia, optei por deixar de lado a comodidade e me afastei dessa abordagem. Primeiramente, assumi o risco do anacronismo, ao questionar a possibilidade de pensar as paisagens produzidas pela artista inglesa, na segunda década do século XIX, como dispositivos críticos dentro de debates ecológicos. Depois, quando sugeri aproximações entre obras de artistas de períodos, épocas e contextos muito distintos.

Dessa forma, a escrita do trabalho final foi dividida em dois capítulos. O primeiro levou o título de *O desastre assinalado: Maria Graham e a política da paisagem*.¹⁹ Conduzido pelo questionamento inicial da pesquisa, coloquei duas imagens produzidas pela artista inglesa no centro da discussão: *Salta de água* (Figura 2) e *A Árvore do Dragão, em Tenerife* (Figura 1). Observei as características compositivas dessas representações visuais, as quais trouxeram subsídios para que fossem tomadas sob uma perspectiva política. Esses encontros lançaram as provocações que abriram possibilidades de realizar trânsitos entre as imagens.

Ainda, fiz algumas paisagens de Graham viajarem junto comigo, dialogando com a produção de outros artistas, de épocas, geografias, contextos, suportes e linguagens diferentes. Nesse movimento, ficou claro para mim o quão enriquecedora pode ser uma abordagem pela via anacrônica, pois as obras concebidas na contemporaneidade carregam questões que nos ajudam a entender indagações surgidas frente às imagens de outros tempos. Desse trânsito, despontou o questionamento: tocados pelo caos ambiental contemporâneo, os artistas Lilian Maus e Marcelo Chardosim – com *Memorial de um pé-de-pera* (Figura 3) e *Derrubada para Pedro Weingärtner* (Figura 4), respectivamente – não estariam atualizando o *desastre assinalado* por Graham, no início do século XIX?

O aprofundamento das aproximações anacrônicas deu o mote para a segunda parte do trabalho, *A natureza como monumento: Claudia Hamerski e Maria Graham*. Como continuidade do estudo de caso, partindo de *Rua Caldas Júnior*, 120 (Figura 5), de Claudia Hamerski, observei seu processo criativo, suas inquietações e suas referências. O próprio título entrega: através de uma abordagem da *natureza como monumento*, a qual Mattos recolhe de Théodore Rousseau (1812-1867), a discussão focou nos diálogos entre a obra de Claudia e da artista inglesa, observando as atualizações possíveis. Além disso, a relação *empatia, arte e*

19

O título do capítulo faz referência a uma anotação de Graham e ao próprio texto de Mattos que embasa esse estudo: *Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX*.

consciência ambiental, sugerida por Albelda, e questões inerentes ao próprio conceito de *topofilia*, de Yi-Fu Tuan, ajudaram a pensar as paisagens no viés pelo qual fui tocado. Da mesma forma que na parte anterior, abriu-se um terreno para outros trânsitos, com outros artistas, de diferentes tempos e linguagens. O contato com a preocupação político-ambiental permeou essas experiências e construções de discursos, além de servir como um fio condutor que atravessou os objetivos do trabalho.

Com as linhas soltas que as próprias imagens me trouxeram, fui tecendo outros sentidos para elas. Ou seja, desenvolvi um discurso objetivando dar *materialidade* às questões que me atravessaram a partir da experiência com as paisagens que analisei, sem me deter na recuperação do olhar exato da época em que elas foram produzidas. Logo, o que foi posto no trabalho tem uma considerável camada subjetiva. Essa perspectiva ajuda a pensar em um dos objetivos do itinerário proposto: dar maior visibilidade à produção artística de Graham. Daniel Arasse chama a atenção para outra herança da visão anacrônica de Foucault: ao comentar a pintura *As meninas*, tal como a viu, o filósofo teria democratizado a obra, pois “[...] permitiu levantar novas questões, que nos fez olhar o quadro mais de perto e, em muitos casos, pela primeira vez” (ARASSE, 2014, p.100).

De certa forma, mesmo que possa parecer uma ideia pretensiosa, o olhar político que lancei sobre as paisagens da artista britânica – se aceito ou revogado, nesse momento não importa – as retirou da inércia a qual pareciam destinadas: o esquecimento dentro das páginas de um diário ou das coleções pouco acessadas em museus estrangeiros (mais de 200 imagens concebidas pela artista estão aguardando estudos aprofundados, concentradas em duas coleções: do Museu Britânico e do *Kew Gardens*). Além disso, um dos dispositivos que movimentou esse estudo – a mostra coletiva *Salta D’água: dimensões críticas da paisagem* – conferiu certo protagonismo a uma dessas imagens, fazendo-a dialogar com a produção de outros artistas que também apreenderam a paisagem, em diferentes tempos, meios e linguagens.

Encarando minha própria pesquisa como uma *viagem* – e, conseqüentemente, esse texto como uma lembrança de seu itinerário –, me encaminho para o momento final. Aquele cujo um

encantamento pelos lugares visitados antecipa certo sentimento nostálgico e estimula o desejo de retorno. Ao longo do caminho, encontrei vários *brotamentos* que podem ser regados e se expandir.²⁰ Um deles é o próprio Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte cujo processo foi aqui apresentado. Conforme mencionei anteriormente, também o enxergo como uma “erva daninha”, pois ele *germinou* em um terreno dominado por adeptos ao concreto, onde poderia – e ainda pode – não ser bem acolhido. Com isso, quero dizer que, ao investir em uma narrativa anacrônica, tanto no que tange analisar paisagens produzidas no século XIX a partir do meu olhar contemporâneo, como na aproximação entre artistas de diferentes períodos, assumo o risco da incompreensão, tendo em vista que a disciplina onde esse trabalho foi ancorado frequentemente toma tal metodologia como um problema que deve ser vencido para se alcançar a *pureza* da linearidade histórica e sua sucessão de fatos comprovados documentalmente. Conforme sugere Ana Flávia de Oliveira – nas palavras que servem de epígrafe para esse texto –, precisamos aprender a resistir com as façanhas dessas espécies de plantas que crescem espontaneamente em lugares “improváveis”.

Enfim, existe uma dimensão crítica nas paisagens que foram analisadas? O próprio exercício de escrita do trabalho e todo meu itinerário de pesquisa ao longo da graduação fizeram com que eu preferisse deixar essa questão – e outras – em aberto. Percebi que, quando trabalhamos com imagens, afirmativas fechadas e conclusivas são limitadoras. Acredito na possibilidade de atribuir várias camadas de sentido a um mesmo objeto. Logo, o que foi posto não pode ser entendido como “verdade absoluta”, assim como qualquer narrativa feita a partir de imagens, por mais documentada que ela seja.

20

Em agosto de 2018, ingressei no Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. A pesquisa que estou desenvolvendo dá continuidade ao estudo que apresentei nesse texto. Entretanto, propus ampliar o foco da investigação, mapeando e explorando o conjunto das *representações da natureza* feitas por Graham durante o período em que estive no Brasil, acessando-as diretamente nos acervos do *Kew Gardens* e do Museu Britânico. Ainda, intento estender o estudo de caso, sugerindo possíveis conexões entre a produção de Graham e três projetos artísticos contemporâneos: *Arte é inço*, de Ana Flávia Baldisserotto (Caxias do Sul, 1972); *Cerrado infinito*, de Daniel Caballero (São Paulo, 1972) e *Ervas sp*, de Laura Lydia (Málaga, 1979).



FIGURA 1

Maria GRAHAM

*A Árvore do Dragão,
em Tenerife, c. 1821*

Desenho, 19 x 26cm

Gravura em metal de

Edward Finden, 1824

Museu Britânico, Londres,

Inglaterra



FIGURA 2

Maria GRAHAM

Salta de água, s/d

Desenho, 20 x 15cm

Gravura em metal de

Edward Finden, 1824

Museu Britânico, Londres,

Inglaterra

FIGURA 3
Lilian MAUS
*Memorial de um
pé-de-pera*, 2017
Aquarela sobre papel,
25 x 35cm,
Acervo da artista

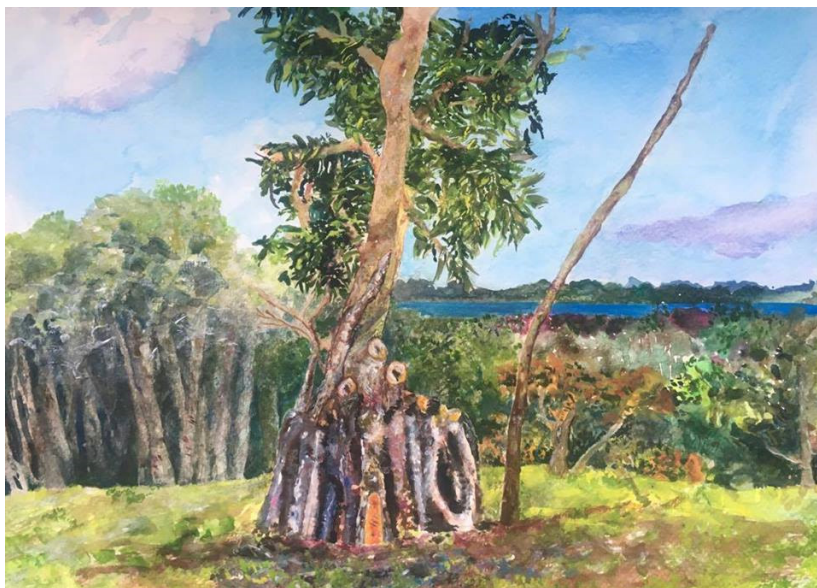


FIGURA 4
Marcelo CHARDOSIM
*Derrubada para Pedro
Weingärtner*, 2017
Fotografia (registro de
diorama), 39 x 52cm
Coleção particular



FIGURA 5
Claudia HAMERSKI
*Rua Caldas
Júnior, 120*, 2016
Grafite sobre papel,
175 x 130cm,
Acervo da artista



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradutor: HONESKO, Vinícius Nicastro. Chapecó: Argus, 2009, pp. 25-54.

ALBELDA, José. Introducción a la iconografía de la crisis ecológica. **Fabrikart:** Bilbao, nº7, 2007. pp. 10-17.

_____. Los paisajes del declive: la Concepción del paisaje em el contexto de la crisis ecológica global. **Fabrikart:** Bilbao, n. 11, 2014. pp. 12-27.

_____.SGARAMELLA, Chiara. Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico. **European Journal of literature, culture and environment**, v. 6, n. 2, 2015, pp. 10-25.

ARASSE, Daniel. O olhar do mestre. In: ARASSE, Daniel. **Não se vê nada**. Lisboa: KKYM, 2014. pp. 89-108.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CERDAN, Marcelo Alves. Maria Graham e a escravidão no Brasil: entre o olhar e o bico de pena e os leitores do diário de uma viajante inglesa do século XIX. **História Social:** Campinas, n. 10, 2003. pp. 121-148.

DANESE, Sérgio França. **A História verdadeira do pássaro-dodô**. São Paulo: Editora Saraiva, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. O anacronismo fabrica a história. sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica. **Fronteiras**. Arte, Crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, pp. 19-53.

DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. **Revista Porto Arte:** Porto Alegre, v. 15, n. 25, 2008, pp. 59-73.

_____.; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil:** obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

DUARTE, Constância Lima; MUZART, Zahidé Lupinacci. Pensar o outro ou quando as mulheres viajam. **Revista Estudos Feministas**: Florianópolis, n. 16, 2008. pp. 1005-1008.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina e Cartas Anexas. In: **Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**, 1938.

_____. Escorço Biográfico de Dom Pedro I. In: **Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**, 1938.

GUIMARÃES, Leandro Belinaso; SAMPAIO; Shaula Máira Vicentini de. Educação ambiental nas pedagogias do presente. **Em aberto**, v. 27, n.91, 2014, pp. 123-134.

HASSE, Diego Rafael. **Dimensões críticas da paisagem**: Maria Graham e Claudia Hamerski. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

LAGO, Pedro Correa do; BANDEIRA, Julio. **Debret e o Brasil**: obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

LINKE, Ines. Paisagens (re)encenadas. **Anais do Colóquio do CBHA**, 2014. pp. 803-811.

MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes**: o olhar britânico (1800 – 1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. **Anais do Colóquio do CBHA**, 2008. pp. 283-290.

_____. Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX. **Anais do Colóquio do CBHA**, 2012. pp. 1577-1589.

MITCHELL, W. J. T. **Landscape and power**. Chicago: Editora da Universidade de Chicago, 2 ed, 2002.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, 1999, pp. 7-32.

OLIVEIRA, Ana Flávia. **Arte, sustentabilidade e experiência educativa**: que produções de sentido são possíveis nesse tensionamento? Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição:** pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786 – 1888). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PADUA, Suzana. **Afinal qual a diferença entre conservação e preservação?**, 2006. In: <<http://www.oeco.org.br/colunas/suzana-padua/18246-oeco-15564/>> Acesso em: 10/12/2017.

TREVISAN, Anderson Ricardo. O viajante europeu como mediador cultural: Debret, Maria Graham e o Brasil oitocentista. **Anais VII Simpósio de História Cultural**, 2014.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: OLIVEIRA, Livia de. Londrina: Eduel, 2012.

ZUBARAN, Maria Angélica. O olhar de uma inglesa-viajante sobre o Brasil oitocentista: o diário de viagem de Maria Graham (1821-1824). **Métis: história & cultura**, v. 3, n. 5, 2004, pp. 253-271.



OS SENTIMENTOS PODEM FAZER PARTE DE UMA PESQUISA?

GABRIELA CARVALHO DA LUZ

Graduada em História da Arte pela UFRGS, pesquisa relações entre arte, religiosidade e memória, tendo realizado como Trabalho de Conclusão de Curso a pesquisa intitulada *Imagem em Procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre* (2017); e tendo participado como bolsista de iniciação científica do projeto *Memória cultural na gênese e desenvolvimento da Arte Islâmica* (2014-2017), coordenado pela Profa. Dra. Katia Pozzer. Possui experiência em mediação cultural pelo Núcleo Educativo do MARGS (2014-2016). Atualmente desenvolve pesquisa de forma autônoma voltada às imagens de vestir, e ministra cursos livres de História da Arte.



RESUMO

O PRESENTE ensaio parte da reflexão sobre o quanto um autor pode se posicionar e expressar seus sentimentos em uma pesquisa. Para realizá-la, fala-se sobre alguns dos aspectos importantes no processo da pesquisa *Imagem em procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*, realizada como trabalho de conclusão de curso da autora, no bacharelado em História da Arte da UFRGS, e da experiência pessoal perante o assunto.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Sacra. Processo de pesquisa. Procissão. Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Sentimentos.

ABSTRACT

THE PRESENT text starts from the reflection on how much an author can position itself and express his feelings in a research. In order to carry it out, we discuss some of the most important aspects in the research process of *Imagem em procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*, held as the author's undergraduate thesis, in the bachelor degree in Art History at Federal University of Rio Grande do Sul, and personal experience in research topic.

KEYWORDS

Feelings. Procession. Research process. Sacred Art. Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

EM SETEMBRO de 1996, minha mãe, Eloiza, estava grávida, e eu é que estava em seu ventre. Minha irmã, Jamile, então com 12 anos, precisou passar por uma difícil cirurgia. Foi diagnosticado em seu ovário direito um cisto que pesava o equivalente a dois bebês.

Nossa mãe já possuía uma relação com a fé – foi criada no interior por Patrícia, católica mais apegada à sabedoria popular do que a preceitos da igreja, – mas foi no momento de desespero mais profundo que sua fé mais intensa aflorou. Sua agonia como mãe diante de uma situação de incerteza – já que ela só saberia se o que ocupava o ovário de minha irmã era benigno ou maligno com a realização da cirurgia – fez com que orasse para uma outra mãe, mítica e multifacetada, que a Dona Eloiza reconhece como Nossa Senhora Aparecida. Eu poderia ter sentido mesmo sem ainda ter nascido? Tendo a acreditar que sim, mas tenho certeza de que, com a fé construída naquele momento, é que fui criada.

Nossa mãe se mantinha forte na presença de minha irmã, para que a jovem não ficasse assustada com a situação. Na agonia da semana da cirurgia, com a minha irmã no colégio, Eloiza desabava e pedia a Deus que tudo ocorresse bem. Em uma dessas manhãs, entre o trabalho da casa, a choradeira e as orações, ela adquiriu, de um vendedor ambulante de esculturas em gesso, uma imagem da sagrada família, para pendurar na parede. Cento e vinte reais: foi caro, foi parcelado.

A cirurgia aconteceu, minha irmã passou muito bem diante da gravidade da situação, e o cisto era benigno. Estava acabado, bastava ela se recuperar. Mas a imagem não havia chegado até o dia da cirurgia, a compra foi realizada através de um catálogo.

No dia 5 de outubro, foi a vez de minha mãe ficar em agonia por minha causa. Fortes contrações invadiram seu corpo, mas nada de eu, a bendita criança, nascer. Foi entre idas e vindas do hospital que a tal da imagem da sagrada família chegou. Meu pai, Jeime, a recebeu no portão e levou-a para dentro da casa. Um tempo depois eu cheguei também, à 1h20min do dia 6 de outubro de 1996, após o médico perceber que minha cabeça não estava encaixada para a entrada na vida – eu literalmente tentava resolver as coisas com cabeçadas, pobre mulher!

A imagem ficava no quarto de meus pais e possuía uma pequena lâmpada azul, que supostamente ajudaria a guiar um bom sono. Ela ainda existe hoje, na cozinha da casa. A lâmpada não funciona mais, e, por um motivo qualquer, nunca foi trocada.

Por que começo esse texto contando uma história tão pessoal? Fui convidada a escrever um texto sobre meu processo de pesquisa em Arte Sacra, e o primeiro aspecto que gostaria de destacar é que, para mim, é muito difícil delimitar onde começa e onde termina meu processo de pesquisa, pois ele se iniciou quase sem eu ter notado. O tempo nos permite ver, em perspectiva, que as decisões que tomamos ao longo da vida não são por acaso. Encontramos nas vivências da infância, se quisermos, justificativas para aquilo que fazemos na fase adulta, e às vezes nem são escolhas, apenas fatos.

É claro que não estou dizendo que meu processo de pesquisa se iniciou com meu nascimento, mas essa história, que gosto de ouvir, evidencia que estive em um ambiente que me proporcionou ter contato com imagens religiosas desde cedo, e, além disso, me possibilitou buscar respostas para minhas perguntas e conhecer arte, cultura e todos os temas pelos quais hoje tenho interesse.

Sempre estive muito ligada às questões da religiosidade, tudo a respeito das diversas religiões me desperta uma curiosidade imensa, sejam as religiões cristãs ou não. Os objetos e imagens religiosas fazem meus olhos brilharem, podem ser os crucifixos nas casas dos familiares ou as imagens cintilantes de Nossa Senhora. Não me lembro de *não* ir a igrejas, a centros espíritas ou a benzedadeiras.

Lembro-me de caminhar nas pedras do cemitério nas ruínas de São Miguel, durante uma excursão realizada pela escola quando eu estava na quarta série do Ensino Fundamental, e minha professora me repreender, e eu ainda responder que “só queria sentir a história” [que audácia!]. E assim eu segui, nessa busca por sentir o mundo que me cerca e colecionar experiências. Em 2014, ingressei no Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tive diversas experiências e vontades até encontrar um tema para a pesquisa que realizei como trabalho de conclusão de curso.

No segundo semestre de 2016, decidi que realizaria a pesquisa sobre as imagens de vestir e os objetos processionais da coleção

de objetos sacros do Museu Joaquim Francisco do Livramento, localizado no Centro Histórico Cultural Santa Casa. Assim como as Misericórdias de outras localidades, a Santa Casa de Porto Alegre tem sua história intimamente ligada à religião e ao poder, assim cultivando determinadas tradições, como as procissões, que são festas religiosas e são também espaços de sociabilidade em que se vê e se é visto.

As imagens de vestir, assim como objetos de uso ritual da igreja, vinham me intrigando desde 2015, quando realizei uma viagem de estudos para Salvador (BA) junto ao curso de História da Arte. Em seguida, acabei tomando conhecimento da presença desse tipo de imagem no Rio Grande do Sul, mais precisamente no acervo da Santa Casa. Esse contato se deu através do curso de restauração de móveis e objetos em madeira promovido todos os anos pela instituição. Através do curso, conheci melhor a história da Santa Casa, a origem dos objetos em acervo e os profissionais que lá atuam.

Dei-me conta de que o museu possuía uma coleção muito interessante de objetos sacros e de que, entre eles, figuravam imagens de vestir, de talha inteira, e objetos de uso em procissões. Esses objetos estavam em perfeita consonância com a história religiosa da Santa Casa, pareciam carregar uma grande carga temporal. Fiquei impressionada por isso nunca ter sido pesquisado, e tampouco comentado em aula ou em outros espaços culturais que frequento. Fomos tão longe para conhecer esse tipo de imagem, e ali, tão próximo do Instituto de Artes, elas também nos esperavam. Cada uma com suas características e significados.

“Como ninguém falou ainda sobre isso?”, perguntei-me. A resposta mais óbvia seria: porque essas imagens vieram de fora do estado, não se tratavam de uma produção local com características próprias. Os questionamentos não paravam de surgir para mim, porque independentemente de ser ou não uma tradição escultórica surgida no Rio Grande do Sul, ela foi incorporada, e isso me interessou antes de mais nada. Qual é o papel dessas imagens aqui?

A escolha desse tema de pesquisa se fundamentou sobre três pontos. O primeiro foi a vontade de um contato direto com o objeto pesquisado. Acredito firmemente que as imagens “dizem”

por si sós. Entretanto, precisam de uma voz em determinados momentos, e os historiadores da arte são essa possível voz da imagem. O segundo ponto são as experiências que tive, que me levaram ao conhecimento do objeto, o qual me despertou curiosidade e emoção. E o terceiro ponto foi a necessidade que tenho de refletir sobre nosso passado colonial, que incide até hoje sobre o cotidiano e até mesmo sobre uma lógica mais tradicional de História da Arte.

Outra questão muito forte para mim, que me fez avaliar sobre adotar ou não o meu objeto de pesquisa, foi o recorte temporal. Quando se fala em século XIX, meus sentimentos se tornam uma dualidade. Ao mesmo tempo em que sinto uma grande admiração, tenho também uma raiva imensa. Em meio a belíssimas produções artísticas, mudanças e revoluções importantíssimas, está uma mentalidade machista e opressora. Em alguns momentos, fiquei em dúvida se queria mesmo trabalhar com esse período, e ter contato com isso o tempo todo. Mas dei-me conta de que a sociedade atual ainda está permeada por conceitos e ideias retrógradas cunhadas naquela época, e que uma boa forma de combater isso é expondo sua origem. Trabalho com a beleza dos objetos religiosos em meio à podridão colonial e escravocrata. Tenho total consciência de que é preciso ousadia para realizar críticas a fatos que envolveram uma instituição da qual precisarei das portas abertas para trabalhar.

As cinco imagens de vestir que analisei em meu trabalho, com datação aproximada do século XIX, ao primeiro olhar pareciam muito semelhantes. Entretanto, à medida que eu me dediquei a entender seus detalhes, com tempo e energia, comecei a perceber que cada pequeno traço era uma centelha que surgia de um embate de olhares e iluminava pouco a pouco a narrativa que eu estava tecendo. Eu olho a imagem e ela me olha, e, nesse caso, esse olhar parece assustadoramente real **[Fig.1]**. A característica mais pujante das obras que escolhi é a realidade, o poder de comoção.

Com o recorte definido e as perguntas revirando minha mente, dei início às pesquisas, que apresentaram algumas ótimas surpresas e algumas dificuldades, como é esperado. Os objetos estudados,

pertencentes ao museu, estavam catalogados e possuíam um ótimo registro fotográfico, o que agilizou meu trabalho. Fui extremamente bem recebida pela equipe do museu e do arquivo da Santa Casa, o que também tornou as tarefas mais fáceis.

A primeira dificuldade que encontrei foi em relação à análise dos materiais utilizados para a realização das esculturas. Mesmo realizando a apropriação do vocabulário e dos processos ligados à restauração, houve limitação para realizar verificações mais profundas do material, primeiramente por não possuir uma estrutura para realização de exames nos objetos. Por meu foco não ser a composição material das peças, apoiei-me nas informações compiladas previamente nas fichas catalográficas, mas acredito que testes mais criteriosos poderiam revelar informações importantes para uma identificação de datação e origem mais precisa.

Gosto muito de trabalhar com fontes primárias, documentos de época são muitas vezes reveladores, como nesse caso foram. Aprendi, durante o processo de pesquisa, que é necessário definir o quanto a pesquisa em arquivo vai ocupar nosso tempo, pois ela demanda muita atenção, e as horas voam quando imergimos nos documentos. A caligrafia e a ortografia do século XIX, por si só, já são um desafio, e, além disso, uma passada de olho mal dada pode deixar escapar uma informação importante. Contudo, obtive, através dos relatórios da provedoria da Santa Casa, subsídios para compreender um pouco melhor qual era o cotidiano da instituição e como as imagens se inseriam nele. Também foram localizados trechos que falam especificamente das imagens, indicando suas possíveis origens.

Hoje, depois de refletir e amadurecer minhas ideias sobre pesquisa, adoto alguns hábitos que, na euforia de um primeiro grande trabalho individual, acabaram não sendo levados com muita precisão. O primeiro diz respeito à organização. Manter fichamentos de leituras, pastas com documentos e fotografias organizadas, e ter em mente as prioridades, é muito importante quando o recorte de pesquisa se faz um tanto amplo. E aí entra o segundo hábito: manter o foco. Com o decorrer das descobertas, das leituras e da redação do texto, tudo vai ficando cada vez maior e interessante, mas não é possível dar conta de todos os caminhos que um assunto abarca em um único momento. Existem perguntas que

não surgem para serem respondidas imediatamente e que necessitam de maturação para serem compreendidas.

Em meu trabalho, acabei analisando uma coleção, fazendo uma leitura do contexto histórico em que as imagens se inseriam, e realizei a análise das imagens. Para mim, foi um momento de explorar essa temática, e eu possuía uma vontade de contemplar tudo isso. Mas como conectar todos esses vieses em um texto? Esse foi um desafio para mim, que creio ter concluído satisfatoriamente para o momento em que me encontrava; continuo, porém, na busca por um texto fluido, que corresponda ao que eu acredito que meu objeto seja: complexo e apaixonante. *Imagem em procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre* foi escrito com amor, emoção, ansiedade e tudo o mais que um trabalho de fim de curso possa envolver. Mas posso dizer que me orgulho de o ter realizado, mesmo com todos os detalhes que hoje eu mudaria, pois esse processo me fez crescer, e os erros e acertos da pesquisa me apontaram caminhos a seguir. Uma pedra no caminho é sempre algo a ser notado, não é obstáculo, é interrogação. Pesquisar é doar-se à nossa história, por amor ao mundo em que vivemos.

Para mim, uma pesquisa que contempla um tema que não é exclusivamente acadêmico, como a arte sacra, gera a preocupação em obter o entendimento de diversos públicos leitores. Não me sinto satisfeita em falar apenas aos meus pares. Gosto que o conhecimento criado em uma pesquisa possa ser difundido a todos que demonstrarem interesse. Acredito que a subjetividade, o sentimento do qual falo no título-pergunta desse texto, cria essa conexão. Esse sempre foi um objetivo para mim: conseguir demonstrar o que as imagens me causam em harmonia com o trabalho de revisão bibliográfica, fontes primárias e termos técnicos. Por que, afinal, algo é realmente interessante e motivador se não tem paixão?

Por ora, respondo à pergunta do título com um sim. Esse processo de pesquisa continua, e espero que, com a experiência, eu me torne capaz de contemplar, com o meu trabalho, as comunidades que convivem diretamente com as imagens de vestir em suas paróquias, que o conhecimento que adquiero na universidade

possa ser repassado e que de alguma forma possa impactar a sociedade positivamente.

E o que sou nisso tudo? A pesquisadora que não pode, e não deve, ser separada de sua essência. Somos uma construção. Cada uma de minhas vivências me leva a fazer o que faço hoje, sejam as palavras da minha mãe, as viagens, os livros, ou os acontecimentos diários que leio no jornal. Se você, leitor, está iniciando uma vida acadêmica, te darei um conselho que busco incorporar sempre em minhas ações: seja autêntico e não subestime os potenciais públicos que sua pesquisa pode atingir. Sem coragem, não se transgride barreiras. E sem desconstruir obstáculos, o conhecimento não muda o mundo.

FIGURA 1

Uma das imagens fotografadas durante uma de minhas observações para a pesquisa parece encarar-me.

Santa de Roca, escultura em madeira policromada,
105 x 33 x 55cm, CHC Santa Casa

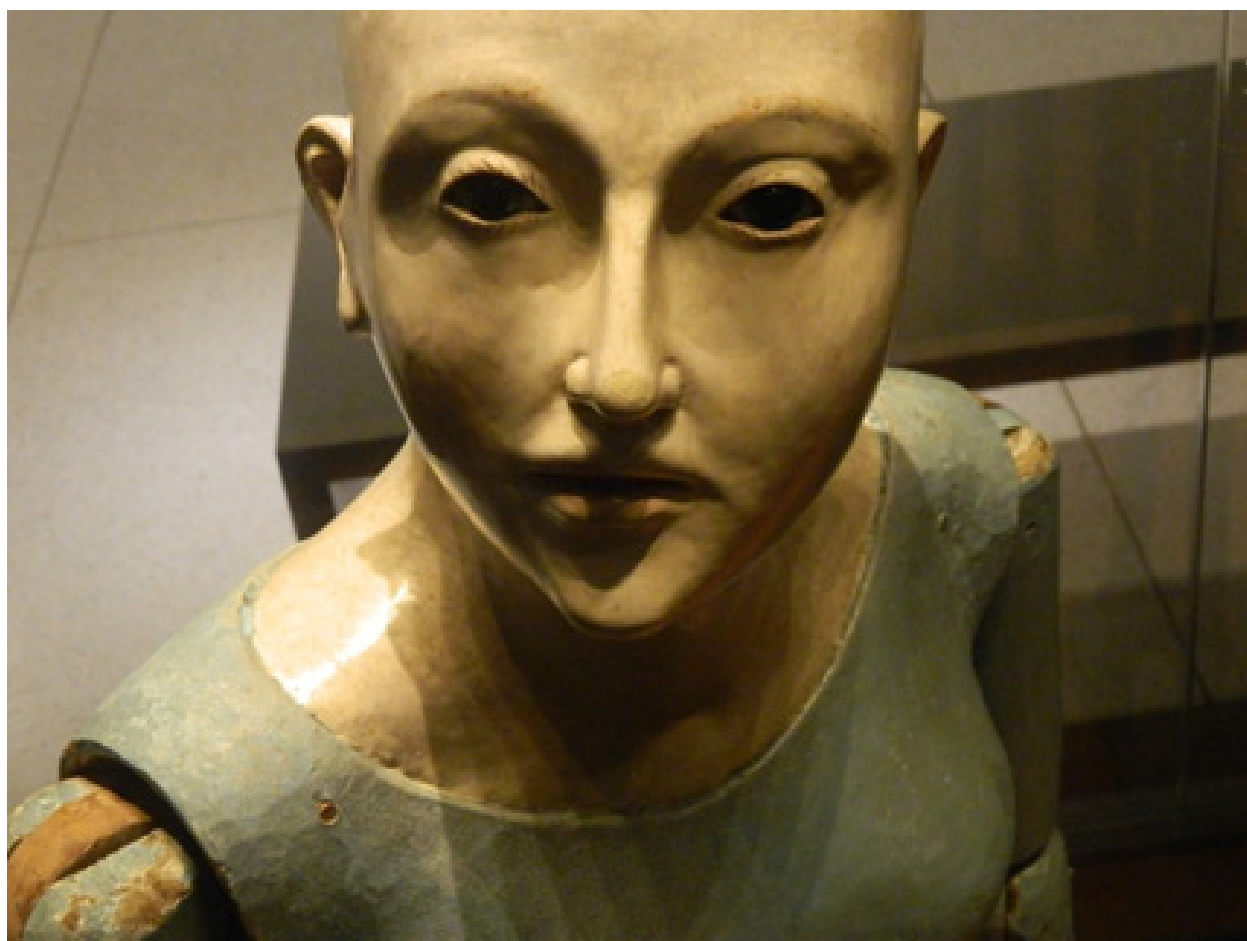


FOTO: GABRIELA LUZ/2017



IMPRESSOS EFÊMEROS

EM ARQUIVOS PÚBLICOS – EXPERIÊNCIA DE PESQUISA

PAULO RICARDO HEIDRICH

Possui graduação em História da Arte (2017) e graduação em Arquitetura e Urbanismo (1983), ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem interesse de pesquisa na área de Artes, com ênfase em História da Arte.



RESUMO

ESTE ARTIGO apresenta um relato do trabalho realizado até o momento na pesquisa sobre *Impressos Comerciais no Rio Grande do Sul*. A investigação tem por objeto os livros de *Marcas Registradas na Junta Comercial de Porto Alegre – 1878 a 1923*, que conservam uma parte importante da produção das oficinas litográficas que funcionaram no Estado, naquele período. A intenção desta iniciativa é contribuir para o estudo da história das artes gráficas no Brasil, a partir da perspectiva do Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVE

Impressos comerciais. Litografia. Marcas registradas. Rótulos.

ABSTRACT

THIS ARTICLE presents an account of the work carried out so far in the research on *Commercial Prints in Rio Grande do Sul*. The purpose of the investigation are the books of *Trademarks Registered at the Porto Alegre Commercial Board – 1878 to 1923*, which conserve an important part of the production of the lithographic workshops that operated in the State, during that period. The intention of this initiative is to contribute to the study of the history of the graphic arts in Brazil, from the perspective of Rio Grande do Sul.

KEYWORDS

Commercial printings. Lithography. Trademarks. Labels.

INTRODUÇÃO

A PESQUISA sobre *Impressos Comerciais no Rio Grande do Sul*, à qual venho me dedicando desde 2015, tem por objeto os livros de *Marcas Registradas na Junta Comercial de Porto Alegre* relativos ao período de 1878 a 1923, atualmente preservados no Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul e no Museu Julio de Castilhos, em Porto Alegre. Composto por fontes primárias que ainda não haviam sido estudadas de modo sistematizado, esse valioso acervo conserva uma parte importante da produção das oficinas litográficas que funcionaram naquele período. Minha intenção, com este trabalho, é contribuir para o estudo da história das artes gráficas no Brasil, a partir da perspectiva do Rio Grande do Sul. O estudo tem caráter interdisciplinar, na medida em que interessa à História da Arte, da Publicidade e do Design Gráfico, além de ser contribuir com as recentes investigações sobre Memória Social e Cultura Visual.

Com base nesse material, elaborei a monografia apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em História da Arte (UFRGS, 2017), intitulado *Impressos Comerciais no Rio Grande do Sul: Marcas Registradas na Junta Comercial de Porto Alegre – 1878 a 1923*, disponível no repositório digital Lume. A investigação apresenta o duplo desafio de trabalhar com impressos efêmeros, categoria ainda pouco estudada no Brasil, e com acervos mantidos em instituições públicas, entidades que lutam contra conhecidas dificuldades na conservação e divulgação do nosso patrimônio cultural. Para documentar esse processo e compartilhar a experiência, faço um relato do trabalho realizado até este momento, principalmente por se tratar de uma primeira experiência de pesquisa com fontes primárias mantidas em arquivos públicos.

ESCOLHENDO O OBJETO DE PESQUISA

No ano de 2001, o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre Xico Stockinger recebeu aproximadamente cem pedras litográficas, oriundas da antiga Livraria do Globo, numa doação intermediada por Danúbio Gonçalves.¹ Esse material permaneceu guardado na oficina de litografia do Atelier Livre durante aproximadamente dez anos, até que Miriam Tolpolar, professora da oficina, realizou

a restauração, catalogação e impressão de imagens gravadas nas pedras. Em 2014, publicou *Memória da Litografia: pedras raras da Livraria do Globo*, descrevendo esse processo e apresentando os seus resultados. Conforme relata a autora, ao longo de sua pesquisa, buscando referências para completar desenhos fragmentados ou identificar cores ausentes nas matrizes litográficas, realizou várias visitas ao Museu Julio de Castilhos, consultando os livros de Marcas Registradas na Junta Comercial de Porto Alegre relativos ao período de 1896 a 1923, atualmente preservados naquela instituição. Nesses livros, que guardam centenas de rótulos, embalagens e folhetos publicitários, identificou exemplares iguais ou muito similares a alguns desenhos gravados nas pedras. As imagens que ressurgiram através desse laborioso processo nos causam uma emoção incomum, como descreve Luis Fernando Verissimo no prefácio do livro:

Os posters feitos pelo imigrante russo Romain de Tiroff (que se assinava “Erté”) na França, no começo do século passado, eram peças publicitárias, sem nenhuma outra pretensão a não ser anunciar e vender. Erté também desenhava moda e conquistou uma boa reputação nesse meio e como artista plástico, e imaginava-se que fizesse os posters para se sustentar e financiar seu trabalho mais sério. Mas seus posters foram os que ficaram, e hoje são vistos como a representação gráfica mais autêntica da “art nouveau” e do espírito de sua época, enquanto sua produção “respeitável” foi esquecida.

Pensei no Erté vendo estas imagens recuperadas da Globo. Elas têm o mesmo encanto dos seus posters, de uma arte cujo valor independe dos seus objetivos. E é profundamente evocativa, mesmo que não passe de rótulos e folhetos para fins estritamente comerciais. Os artistas que trabalhavam nestas pedras certamente nunca desconfiaram que, para vender vinagre ou massas alimentícias, estavam fazendo o retrato de uma

1

Danúbio Gonçalves (1925), artista plástico, é um dos fundadores do Clube de Gravura e do Grupo de Bagé, ex-professor da Oficina de Litografia e ex-diretor do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre Xico Stockinger.

época, e que um dia reverenciáramos suas pedras como achados arqueológicos, restos de uma civilização perdida. (VERISSIMO *apud* TOLPOLAR, 2014, p.11)

Ao tomar conhecimento da existência desse acervo, pensei, usando palavras que ouvi durante uma aula do professor Eduardo Veras: “Aí tem coisa!”. Ou seja, ali havia coisas que poderiam ensinar a realização de uma pesquisa interessante. Inicialmente, tive a preocupação de conversar com alguns professores, para confirmar a minha percepção sobre o valor desse material e sobre a oportunidade de iniciar um estudo visando o Trabalho de Conclusão de Curso que eu deveria apresentar dali a dois anos. Não por acaso, procurei a professora Paula Ramos, que veio a ser minha orientadora, e os professores Paulo Gomes e Paulo Silveira, que formaram a banca examinadora. Recebi a aprovação imediata de todos para a ideia, mas do professor Paulo Gomes, ouvi também uma pergunta que me deixou intrigado: “E aí, já estás lá no museu, fotografando tudo?”. Naquele momento me dei conta de que, mesmo começando cedo a pensar no tema do trabalho, na verdade eu já estava atrasado, pois nem máquina fotográfica digital eu tinha.

CONHECENDO O ACERVO E DEFINIDO O PROBLEMA DE PESQUISA

Logo a seguir, fiz contato com o setor de pesquisas do museu e agendei um primeiro horário de visita para conhecer os livros. No dia marcado, lá chegando, fui conduzido a uma pequena sala no subsolo do prédio, onde havia uma mesa, e sobre ela seis livros antigos, uma máscara e um par de luvas. Folheando os livros, encontrei uma grande quantidade de marcas de todos os tipos, de simples desenhos feitos à mão livre a elaboradas gravuras coloridas. Minha primeira sensação diante daquele material foi de estranhamento, diante da variedade de concepções apresentadas e da diversidade de soluções utilizadas. Antes de sair, ainda perguntei quantos livros iguais àqueles havia na coleção, e fiquei sabendo que eram mais de cinquenta. Naquele momento, passei do estranhamento à perplexidade!

Para começar a enfrentar tamanho desafio, realizei uma breve pesquisa bibliográfica e fotografei algumas imagens. Com esse

material em mãos, entrevistei a artista e professora Anico Herskovits, confirmando várias informações sobre as oficinas litográficas e os principais gravadores. Nessa conversa, pude esclarecer alguns conceitos básicos sobre as técnicas de impressão e suas aplicações, além de imaginar caminhos para o desenvolvimento do estudo. Sobre as antigas oficinas e os principais litógrafos, foi possível confirmar informações relativas à sua origem, formação, métodos de trabalho e de ensino do ofício, que me ajudaram a entender melhor a relevância do legado que deixaram para a história das artes gráficas em nosso meio. Carlos Scarinci, em *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*, enuncia uma hipótese que define esse legado:

Se a tradição de trabalho das litografias pode dar as bases para a primeira formação de um artista do porte de um Pedro Weingärtner, pode-se aceitar que os estabelecimentos viessem, mais tarde, a dar resultados ainda mais compensadores. E isso, efetivamente, veio a acontecer, especialmente através das revistas ilustradas que se publicaram a partir da segunda década do século XX, alcançando o seu ponto de amadurecimento nos anos 30 e 40, com a expansão da produção editorial da Livraria do Globo. (SCARINCI, 1982, p. 24)

Como a obra do professor Scarinci segue o seu caminho, tratando da história da gravura artística no Rio Grande do Sul, validar a sua hipótese sobre o legado das oficinas litográficas passou a ser o problema da minha pesquisa.

LANÇANDO OLHARES E ANALISANDO IMAGENS

Iniciei o levantamento das imagens, programando visitas semanais ao museu, ainda sem ter uma visão clara do volume de trabalho que teria pela frente e do tempo que levaria para concluir a tarefa (figuras 1 a 6). Lembro-me de ter comentado com a minha orientadora: “Não sei nem por onde começar...”, recebendo dela uma resposta um tanto enigmática: “Fotografa tudo o que tu achares interessante!”. Um ano depois, com maior disponibilidade de tempo em função da minha aposentadoria, consegui agendar três visitas semanais ao museu durante os seis meses seguintes, até concluir essa etapa do trabalho. Ao final, eu

havia folheado os cinquenta livros, lançando *um primeiro olhar* sobre as cerca de 4.800 marcas e fotografando aproximadamente 600 estampas, entre rótulos, embalagens e folhetos publicitários. Logo a seguir, constatando que algumas delas apresentavam, no rodapé, a assinatura da oficina onde haviam sido impressas, percebi que poderia desenvolver a pesquisa por aquele caminho. Fazendo esse recorte, cheguei às 329 marcas inventariadas, nas quais identifiquei as assinaturas de 50 diferentes oficinas, a maioria de Porto Alegre e das principais cidades do interior, mas também de outros estados e até de outros países.

No desenvolvimento da investigação, além de concluir o levantamento iniciado anteriormente, tomei conhecimento da existência de um segundo conjunto de marcas registradas na Junta Comercial de Porto Alegre, agora relativo a um período anterior, de 1878 a 1887. Esse acervo é citado por Paulo Alexandre da Graça Santos na sua tese *Mensagens nas garrafas* e encontra-se atualmente no Arquivo Histórico do Estado do Rio Grande do Sul. Posteriormente, acessando esse material, complementei o levantamento realizado no museu, examinando aproximadamente 100 marcas e fotografando mais 26 exemplares (figuras 7 e 8). É possível que esses dois conjuntos, uma vez reunidos, constituam uma coleção única no Brasil, contemplando os dois períodos (1875–1890 e 1896–1923) em que as marcas comerciais foram registradas dessa forma. As obras publicadas sobre coleções similares tratam separadamente de marcas registradas no primeiro período, na Junta Comercial do Rio de Janeiro, ou no segundo período, na Junta Comercial do Pará.

A seguir, realizei alguns apontamentos sobre litografia, impressos comerciais e o início do registro de marcas no Brasil. Trata-se de uma revisão bibliográfica pautada nos textos de Heloísa Reichel (1979), João da Gama Cerqueira (1982), Sandra Pesavento (1985), Mário de Camargo (2003), Livia Lazzaro Rezende (2005), Sonia Gomes Pereira (2008), Rafael Cardoso (2009), Chico Homem de Melo (2011) e Luciano Magno (2012), que possibilitou contextualizar o objeto de estudo em relação aos seus diversos significados – imagens impressas, rótulos comerciais e, a partir do ato de registro, objetos com privilégios de uso regulamentados por lei. Na sequência, busquei informações relativas às oficinas litográficas mais assíduas na autoria das imagens selecionadas

e a seus principais agentes. Nessa etapa, também de revisão bibliográfica, baseada nos escritos de Athos Damasceno (1962; 1971),² Carlos Scarinci (1982), Leonardo Gomes (2005) e Paula Ramos (2016), pude conhecer um pouco da tradição de trabalho criada por esses *precursores da gravura* e da sua contribuição para as artes gráficas rio-grandenses.

Para concluir o estudo, ainda era necessário fazer uma análise preliminar de algumas imagens, demonstrando o potencial de estudo que elas apresentam. Conversando novamente a minha orientadora, comentei: “Não sei nem como começar...”, recebendo dela uma nova resposta um tanto subjetiva: “Olha para as imagens e vê o que elas te dizem!”. Apesar de entender a natureza sensível desse olhar, sei que ele está embasado em um conhecimento teórico e prático que eu ainda não tenho. Assim, precisei recorrer novamente à bibliografia, onde encontrei referências a um método de análise formal que me ajudou a iniciar a tarefa. Lançando *um olhar mais atento* sobre as imagens selecionadas, realizei uma análise preliminar dos componentes formais – textuais, pictóricos e ornamentais – e dos aspectos compositivos. Depois, segui também a sugestão de olhar novamente as imagens em conjunto, separar aquelas que mais chamam a atenção, interpretá-las como elementos de uma narrativa visual e reconstituir as histórias que elas nos contam. Ao final de mais um ano, concluí a monografia, em que pude relatar algumas das *coisas* que as imagens nos dizem. Uma análise mais aprofundada, investigando as transformações ocorridas na expressão gráfica dos impressos comerciais em decorrências da evolução técnica e da renovação estética verificadas naquele período, foi um desafio que ficou para ser enfrentado numa etapa mais adiantada de estudos.

PRÓXIMOS PASSOS

Ao retomar a pesquisa, agora em nível de Mestrado, direcionei a investigação para o tema *A construção de uma visualidade*

2

Athos Damasceno Ferreira foi um historiador da cultura, com interesses em história da arte, do teatro, da comunicação e do mundanismo no Rio Grande do Sul. A consulta aos seus livros é imprescindível, mas seus escritos necessitariam de uma revisão importante, tanto pela falta de citação das fontes de pesquisa quanto pela existência de estudos mais recentes sobre esses temas.

moderna, que desperta especial interesse por envolver mudanças culturais realizadas em curto espaço de tempo. Tais mudanças decorreram de transformações sociais, políticas e econômicas iniciadas na Europa e rapidamente difundidas em todo o mundo, entre o final do século XVIII e o início do século XX. Iniciando esta nova etapa, considero importante revisar alguns conceitos fundamentais para o aprofundamento do estudo, tais como os de *visualidade* e *modernidade*, verificando também as formas como eles estão expressos nos impressos efêmeros.

Entende-se por *modernidade* o período histórico que se estende do final do século XVIII até o final do século XX, ocasionando transformações fundamentais – primeiramente na Europa e posteriormente em todo o mundo – em função das rupturas tecnológicas, políticas e socioeconômicas acarretadas pela industrialização e pelo pensamento iluminista. São marcos do início deste processo a Revolução Francesa e a chamada Revolução Industrial, e o seu esgotamento só se anuncia com a flexibilização das relações de produção/distribuição/consumo característica da pós-modernidade. (CARDOSO, 2005, p.339)

Rafael Cardoso lembra também, que “o ingresso individual ou coletivo na *modernidade* não era facultativo, por se tratar de um fenômeno histórico amplo e impessoal”. Considerados mais artesãos do que artistas, e até por isso “imersos nas transformações características da sociedade industrial”, os litógrafos precisaram expressar, através de imagens criativas, os valores daquela época. Percebemos a grandeza desse desafio quando consideramos que aqueles benefícios ainda não eram, e até hoje talvez não sejam, percebidos na vida cotidiana da maioria da população brasileira (CARDOSO, 2005). Como realmente a litografia comercial precisava “adaptar-se às constantes flutuações da demanda” e “permanecer aberta à necessidade de renovação, aperfeiçoamento técnico ou modernização constantes” (SCARINCI, 1982, p. 24), parece pouco provável que os estímulos necessários a essa constante atualização tenham surgido dentro das próprias oficinas que, em princípio, constituíram sistemas fechados de reprodução do conhecimento. Assim, a pesquisa prosseguirá investigando as formas como, a partir de um padrão gráfico herdado da

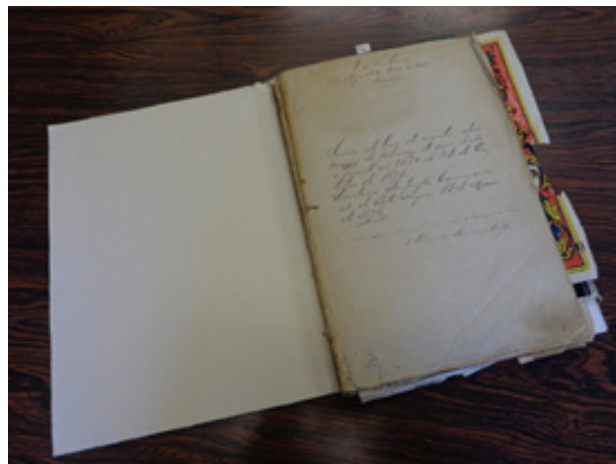
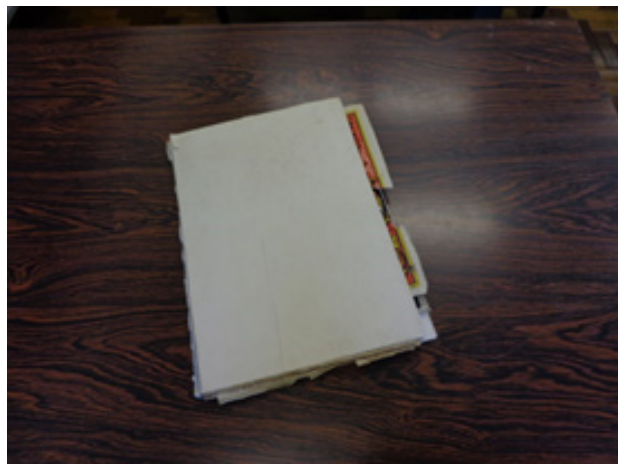
tipografia e de um repertório inicial marcadamente neoclássico, os litógrafos souberam explorar as possibilidades da nova técnica e assimilaram outras influências estéticas, renovando o seu conhecimento. Conforme verificado anteriormente, tanto na revisão bibliográfica quanto na análise de imagens, existem algumas linhas de investigação que podem ajudar a esclarecer essa questão, tais como: a circulação dos impressos comerciais entre diferentes locais, a circulação das pedras litográficas e dos litógrafos entre diferentes oficinas, e o trânsito de imagens entre diferentes tradições artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrar este texto, faço algumas considerações sobre a importância da valorização do acervo estudado, enquanto patrimônio cultural, e sobre a necessidade de promovermos a sua conservação e divulgação, de modo a favorecer a realização de futuros estudos e pesquisas. Os livros de Marcas Registradas na Junta Comercial de Porto Alegre ainda não foram catalogados nem digitalizados e se encontram em situação de risco quanto à sua integridade física. Apesar dos cuidados com que são guardados pelas instituições onde estão depositados, apresentam sinais de desgaste devido à ação do tempo: descolamento das encadernações, ressecamento e deformação do papel, volumes não localizados e até mesmo alguns rótulos ausentes, felizmente ainda poucos. Recentemente, ações de proteção para a memória e o patrimônio vêm sendo contempladas em editais de concursos públicos que selecionam projetos culturais, concedendo financiamento para ações de inventário e/ou preservação de acervos e bens culturais, documentais e iconográficos, dentre outros. A conservação e a divulgação do acervo constituído pelos livros de Marcas Registradas na Junta Comercial de Porto Alegre requerem a sua imediata digitalização, catalogação e publicação, se possível em meio eletrônico, com acesso via Internet. Acredito que se, do estudante, a sociedade ainda aceita a denúncia da situação em que se encontra o nosso patrimônio cultural, do profissional formado espera mais, que ele enfrente a situação e busque as soluções possíveis, mesmo com os poucos recursos disponíveis.

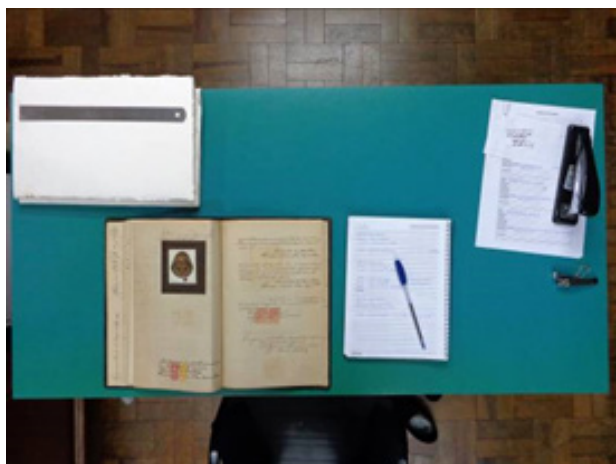
FIGURAS 1, 2, 3 E 4

Livros de Registro de Marcas da Junta Comercial de Porto Alegre,
Reserva técnica do Museu Julio de Castilhos



FIGURAS 5 E 6

Sala de pesquisa do Museu Julio de Castilhos



FIGURAS 7 E 8

Sala de pesquisa do Arquivo Histórico
do Estado do Rio Grande do Sul



FOTOS: ARQUIVO PESSOAL

FONTES PRIMÁRIAS

Livro de Registro das Marcas de Fabrica – 1878/1887

Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul

Livros de Marcas Registradas na Junta Commercial de Porto Alegre – 1896/1924

Museu Julio de Castilhos

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Mario de (org.). **Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de História**. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CAMPELO, Silvio Barreto; Isabella Aragão (orgs.). **Imagens comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases**. Recife: Néctar, 2011.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Impresso no Brasil, 1808–1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CERQUEIRA, João da Gama. **Tratado da Propriedade Industrial**. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1982.

CHAVES, Paulo; CARNEIRO, Orlando; GALVÃO, Pedro. **Marcas do tempo: registros das marcas comerciais do Pará: 1895 a 1922**. Belém: SECULT/JUCEPA, 2015.

DAMASCENO, Athos. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: 1755 – 1900: Contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense**. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. **Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no Século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1962.

GOMES, Leonardo Menna Barreto. **Ernst Zeuner, artista e ilustrador**. In: O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870 – 1960. Rafael Cardoso (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo; CARDOSO, Rafael. **Marcas do Progresso: consumo e design no Brasil do Século XIX**. Rio de Janeiro: Mauad X: Arquivo Nacional, 2009.

MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira: Os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (orgs.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História da Indústria Sul-Rio-Grandense**. Guaíba: Riocell, 1985.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PORTA, Frederico. **Dicionário de Artes Gráficas**. Porto Alegre: Globo, 1958.

RAMOS, Paula. **A Modernidade Impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2016.

REICHEL, Heloísa Jochims. **A industrialização no Rio Grande do Sul na República Velha**. In: DACANAL, Sergio Hildebrando; GONZAGA, Sergius (orgs.). RS: Economia & Política. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979.

REZENDE, Livia Lazzaro. **A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada**. In: CARDOSO, Rafael (org.). O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SANTOS, Paulo Alexandre da Graça. **Mensagens nas garrafas: O prático e o simbólico no consumo de bebidas em Porto Alegre (1875-1930)**. Disponível em <tede2.pucrs.br>. Acesso realizado em 30 NOV 2017.

SCARINCI, Carlos. **A Gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

TOLPOLAR, Miriam Galbinsky. **Memória da Litografia: pedras raras da Livraria do Globo**. Porto Alegre: Editora Letra1, 2014.



AZUL NA HISTÓRIA DA ARTE

A TRAJETÓRIA DA ELABORAÇÃO DE UM TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

VALDRIANA CORRÊA

Possui Graduação em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Apresentou, em 2017, seu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Azul na História da Arte*. Atua nas áreas de Historiografia, Teoria, Curadoria e Crítica de Arte.



RESUMO

ESSE ARTIGO/ENSAIO é uma descrição do processo de elaboração de um TCC em História da Arte, desde a escolha do tema, a escolha do recorte e a metodologia a ser utilizada para chegarmos ao produto final. Relato aqui minha trajetória, não somente nos últimos semestres, mas, de certa forma, em todo o curso, pois cada etapa foi decisiva para alcançar com lucidez o momento de finalização desse projeto. Chegar até a cor azul na História da Arte foi um caminho divertido de aprendizado e conhecimento, rodeado de estresse e desespero.

PALAVRAS-CHAVE

Azul. História da Arte. Ultramarino. Lápis-lazúli.

ABSTRACT

THIS ARTICLE/ESSAY is a description of the process of creating a TCC in Art History. From the choice of the theme, the choice of the cut and the methodology to be used to reach the final product. I report here all my trajectory, not only in the last semesters, but in a certain way, of the whole course, since each stage was decisive to lucidly reach the moment of finalization of this project. Getting to blue in Art History was a fun path of learning and knowledge, surrounded by stress and despair.

KEYWORDS

Blue. History of Art. Overseas. Lapis lazuli.

EM 26 de janeiro de 2017, apresentei meu Trabalho de Conclusão de Curso para a banca examinadora. Foi uma experiência incrível. A pesquisa abordava a cor azul na História da Arte, focando em dois modos de uso da cor: o azul atmosférico e o azul pontual. Para chegar ali, foi um percurso muito longo, cheio de curvas e desvios, e até alguns retornos.

Sempre imaginei que meu TCC seria sobre o Renascimento italiano. Pensava sobre isso desde o segundo semestre, quando inclusive comecei a ter aulas de italiano. Viajei à Itália em 2015, quando já estava no quinto semestre. Fiz amigos e até alguns contatos com professores na Università di Firenze. Eu estava decidida a estudar o Renascimento.

Falo isso para que se perceba que as coisas nunca estão totalmente certas, até que se tenha certeza. Acreditei que tinha certeza, até o dia em que fui pega de surpresa pelo destino. Creio, sim, que a escolha do meu tema foi coisa de destino. Tinha de ser assim, e assim foi.

Nunca fui uma aluna das mais eloquentes, mas prestava atenção em aula. Observava muito, anotava tudo e pesquisava quando chegava em casa. A partir de um trabalho para a disciplina de História da Arte IV, ministrada pela professora Niura Ribeiro, eu deveria escolher uma exposição e associá-la ao que nós estávamos vendo em aula, foi então que tudo mudou.

Conferindo a exposição *Entre silêncios*, da artista gaúcha Marta Penter (1957) – que utiliza muito a cor azul em seus trabalhos –, tive uma epifania naquela sala do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli (Margs). Senti-me como se, de repente, em uma nota de rodapé, todo o texto fizesse sentido.

Aquelas imagens em preto e branco onde a cor azul tinha um lugar de destaque, fazendo com que a obra conversasse comigo, me trouxeram a questão que acompanhou toda a minha pesquisa: por que o azul?

FIGURA 1
Marta PENTER (1957),
Grand PALAIS (2015)
Série Entre silêncios,
Óleo sobre tela, 120 x 480cm



Desde então, a cor azul começou a chamar minha atenção. Primeiramente, como evento aleatório; depois, como algo recorrente, e então como o tema de pesquisa que poderia vir a ser. Não foi muito difícil perceber que não somente Marta Penter se utilizava da cor azul de forma pontual em suas obras. Conforme me aprofundava no assunto, surgiram nomes como Michelangelo (1475–1564), Ticiano (1490–1576), Johannes Vermeer (1632–1675), Vincent Van Gogh (1853–1890), Wassily Kandinsky (1866–1944), Henri Matisse (1869–1954), Pablo Picasso (1881–1973), Joan Miró (1893–1983). A lista foi aumentando com Cândido Portinari (1903–1962), Antônio Bandeira (1922–1967), Yves Klein (1928–1962), William Kentridge (1955), Felix Gonzalez Torres (1957–1996). Como um enorme quebra-cabeça de peças azuis, um mosaico foi se construindo. Cheguei a questionar se eu estava escolhendo o tema, ou se era o contrário, se o tema estava me escolhendo. Cada livro que eu abria, parecia uma caça ao tesouro, as pistas iam surgindo, uma após a outra, formando um percurso que me levaria ao encontro das respostas para questões que eu ainda nem havia feito.

Eram tantos os nomes, que ficava difícil especificar um recorte. E essa palavra – recorte – foi o que mais me apavorou na preparação para a banca de qualificação. Eu não poderia falar sobre *todos* os azuis da História da Arte, eu teria de escolher alguns artistas, alguns períodos, alguns eventos. Minha banca me desaconselhou veementemente a fazer um trabalho muito amplo e com uma abordagem tão abrangente. Então, contrariando a lógica, segui meu coração, para desespero de meu professor de Laboratório de Metodologia de Pesquisa. Eu tinha paixão pelo meu tema, sabia que seria difícil, mas nunca ninguém disse que seria fácil. E se fosse fácil, não seria TCC, seria bolinho!

O problema agora era como organizar todos esses azuis? Então, diante desse mosaico, percebi que existiam duas categorias de representação em que várias obras poderiam aparecer: o azul *atmosférico*, em que a cor azul toma conta da atmosfera da obra ou pelo menos uma grande parte dela, e o azul *pontual*, no qual a cor azul é utilizada como ponto de destaque, que torna visível o detalhe. Aí estava o meu recorte. A partir disso, a seleção foi se desenhando. Não procurei nenhum artista específico, tentei focar em suas obras, tentei ser mais visual do que teórica, tentei ver mais com o coração e não só com os olhos. Eu estava apaixonada pela cor azul.

Por que o azul? Essa foi a pergunta que fiz a cada obra selecionada, tentando me colocar no lugar do artista na busca pelas respostas. Isso me fez pensar que deveria haver uma ligação entre esses tantos azuis da História da Arte. Não me recordo de perceber essa mesma incidência na cor verde ou na cor amarela, por exemplo. Por que então o azul? Essa dúvida foi a mola propulsora para o desenvolvimento da pesquisa. Eu queria encontrar uma maneira de contribuir para um maior entendimento da relação entre a cor e a produção artística, assim como sua influência nas iconografias às quais ela é associada.

Então, primeiramente, eu precisava entender o azul e seus códigos de representação, suas simbologias desde a Antiguidade e o eco disso através da História da Arte. Aí estava a chance de percorrer vários períodos temporais usando o azul como fio condutor.

Partindo disso, foi traçada a estratégia de pesquisa, que incluía um levantamento bibliográfico sobre a cor azul e suas representações e simbologias, bem como o levantamento documental sobre pintores, exposições e obras que se encaixassem no escopo da pesquisa. E, finalmente, a escolha das obras que seriam citadas e contextualizadas de acordo com o que fora pesquisado. Eu poderia selecionar vários artistas de diferentes períodos. Um recorte que englobava *tudo*. Era perfeito... Até o trabalho começar.

A pesquisa partiu do surgimento dos principais pigmentos e seus usos desde o Oriente. É interessante que se fale sobre essa troca cultural entre o Oriente e o Ocidente, que foi responsável pela inserção na cultura ocidental de muitos valores e ideais trazidos pela rota da seda. O uso da cor azul nas civilizações orientais já tinha uma grande importância quando nos referimos a suas representações culturais. Tudo isso antes mesmo de pensarmos em arte. Para os romanos, o azul era uma cor desagradável e depreciativa, tida com a cor dos bárbaros. Sobre isso, Michael Pastoureau comenta:

[...] efetivamente, para eles, o azul é sobretudo a cor dos Bárbaros, Celtas e Germanos, que, têm o hábito de tingir o corpo dessa cor a fim de assustarem os seus adversários. [...] as mulheres dos Bretões pintam o corpo de azul-escuro antes de se entregarem a rituais

orgíacos; conclui-se daí que o azul é uma cor de que devemos desconfiar ou afastar-nos. Em Roma, vestir-se de azul é geralmente desvalorizado, excêntrico, ou então sinal de luto. Essa cor está muitas vezes associada à morte e aos infernos. Quanto a ter olhos azuis, é quase uma deficiência física. Na mulher, revela uma natureza pouco virtuosa, no homem, é um traço efeminado, bárbaro ou ridículo. (2016, p 31-32)

Hoje em dia, o azul é a cor preferida da maioria da população,¹ segundo estudo realizado pela *YouGov*, empresa internacional de pesquisa de mercado e análise de dados da Internet, com sede no Reino Unido. Houve assim, ao longo dos séculos, uma completa inversão de valores.

Para exemplificar melhor todas essas questões que envolviam a cor azul, decidi dividir minha introdução em seis subtítulos, cada um fazendo referência a uma maneira de pensar diferentes aspectos da cor azul. Depois disso, o plano era associar esses conceitos com os exemplos que surgiriam nos capítulos seguintes, fazendo com que o texto se tornasse algo prazeroso de se ler e, ao mesmo tempo, interessante. Ficou dividido dessa forma:

- Azul é Divino
- Azul é Poderoso
- Azul é Luz
- Azul é Ouro
- Azul é Real
- Azul é Imaterial

Em cada um desses subtítulos, destaquei uma maneira de aparição da cor azul, o que me possibilitou fazer um percurso através da História da Arte, escolhendo um período para exemplificar cada conceito ou modo de representação.

1

Estudo realizada pelo instituto *YouGov* em 2015 revelou que azul era a cor preferida em quatro continentes. A pesquisa foi feita em Reino Unido, Alemanha, Estados Unidos, Austrália, China, Hong Kong, Malásia, Singapura, Tailândia e Indonésia e, em todos eles, o azul despontou como a favorita. Resultados disponíveis em: <https://today.yougov.com/news/2015/05/12/why-blue-worlds-favorite-color/>

O uso da cor azul na arquitetura islâmica servirá de base para discutirmos a presença do azul em forma de poder. Já na Idade Média, a luz e a cor servem para evocar a nova maneira como a Igreja passou a pensar a representação do divino.

Vários pigmentos azuis foram utilizados ao longo da História da Arte, mas somente um teve seu valor equiparado ao ouro. No Renascimento italiano, o azul ultramarino passou a ser a cor mais utilizada, a mais adorada e a mais cara. Sendo assim, a cor azul servirá à representação da realeza, tanto do céu quanto da terra.

De todas as características encontradas sobre a cor azul, podemos destacar a imaterialidade. Azul é a cor mais imaterial que existe, representando todo o vazio, o inatingível ou a imensidão. Após discorrer sobre todas essas representações da cor azul e de já estarmos familiarizados com seu percurso histórico, iniciei a análise de seus modos de uso, que era o foco principal da pesquisa.

A escolha da bibliografia foi um trabalho de garimpo, apoiado nas referências bibliográficas de artigos escritos sobre o tema que formavam aos poucos meus referenciais teóricos. Nesse garimpo, acabei conhecendo nomes como John Gage, Michael Pastoureau, Israel Pedrosa, entre outros autores que estudam a cor.

Michael Pastoureau, historiador francês, é um dos maiores especialistas na simbologia das cores, foi meu ponto de partida com seu livro *Azul – História de uma cor*, 2006. Dali, saíram muitas das informações que me levaram adiante, e a própria bibliografia citada nessa obra me abriu vários caminhos para pesquisa.

Muitos materiais chegavam até mim com a ajuda de amigos que sempre me marcavam em suas redes sociais quando viam algo sobre cor e sobre o azul. Deu trabalho separar tudo isso em fontes confiáveis, ou, ainda, descobrir de onde viera a fonte primária das informações para que eu pudesse citá-las adequadamente. Normalmente, a pesquisa gerava mais informações, que foram se somando a um banco de dados, do qual muita coisa não foi utilizada e nem lida, mas que futuramente poderá ser de grande valia.

A essa altura da pesquisa, eu já tinha todas as imagens e todos os artistas selecionados, era somente uma questão de quem respondia

melhor às minhas indagações, para que eu conseguisse fazer uma associação com os conceitos apresentados na Introdução. Eu queria que o texto tivesse uma boa fluidez e que as informações se complementassem.

Minha intenção era que ao final tivéssemos uma análise da utilização da cor azul ao longo da História da Arte, avaliando seus significados durante esse processo. Do desinteresse na Antiguidade e Alta Idade Média até uma ascensão progressiva a partir do século XII e o seu triunfo na época contemporânea, traçando um balanço de seus usos e significados e interrogando sobre o seu futuro.

A pesquisa foi dividida em três capítulos, nos quais discuti o conceito de azul atmosférico e do azul pontual, tendo como base trabalhos selecionados de alguns artistas, que, na minha opinião, elucidavam esses conceitos. Entre esses dois capítulos, era preciso destacar a expressão máxima da ascensão na cor azul na arte: Yves Klein. Um divisor de águas na relação do azul com a arte.

Yves Klein, pintor e artista experimental francês, uma das figuras mais influentes na arte europeia de vanguarda do pós-guerra,² trabalhou com a monocromia e, em especial, com a cor azul, chegando a patentear o seu próprio tom de azul, chamado de IKB – *International Klein Blue*. Não somente por esse motivo, mas também por ele ter materializado a cor e feito dela uma marca, o que de certa forma contradizia alguns dos tópicos abordados por mim na Introdução. Era muito importante que ele fizesse parte dessa pesquisa, pois, a partir do IKB, o uso do azul torna-se *pontual* na arte contemporânea.

Lembro que fui indagada pela banca por que Yves Klein não teve maior destaque na minha pesquisa? Foi intencional. A figura dele por si só já é dotada de toda a excelência; se eu fosse lhe dar mais atenção, certamente esse teria sido um trabalho de conclusão sobre ele e não sobre a cor azul. Foi difícil manter Klein dentro da caixa.

Fora Yves Klein, minha maior dificuldade foi encontrar bibliografia sobre o assunto que me desse o entendimento que eu procurava. Eu queria provar que a escolha pelo azul não era um fenômeno

2

Cf. CHILVERS, 2007 p. 285.

aleatório. Queria provar que existia um porquê de a cor estar naquela obra, naquele momento da história e que aquele artista tinha um motivo especial para utilizar o azul.

Quando no primeiro capítulo falei sobre o azul atmosférico, incluí exemplos de Caspar David Friedrich, Willian Turner, Paul Cézanne, Claude Monet, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Jacques Monorry e até uma obra de Cildo Meireles que conversava muito bem com o tema. Já no capítulo de azul pontual, foram citados alguns artistas não tão conhecidos, como Konstantin Dimopoulos, Lita Albuquerque, Helena Almeida. Mas também tínhamos Henri Matisse, Jeff Koons, Félix Gonzalez-Torres, Willian Kentridge e, para finalizar, Marta Penter, que foi onde tudo começou. A intenção era iniciar no macro e fechar cada capítulo no micro. Como o encerramento de um ciclo, trazendo sempre um artista brasileiro como um exemplo da reverberação dos conceitos sobre o azul no clássico, no moderno e no contemporâneo, valendo em qualquer parte do mundo. Arte como uma só linguagem.

As semanas seguintes foram de ajustes, revisões e reuniões com a minha orientadora. Era a reta final. Hora de pensar nos pequenos detalhes como diagramação, impressão, capa... Hora de fazer todos os *back-ups* possíveis, salvar em todas as nuvens do céu e em todos os *pendrives* da casa.

Eu sabia que tinha feito um bom trabalho, mas minha preocupação agora era com a banca: será que ela pensaria como eu? Bancas são uma caixinha de surpresa, nunca se pode ter certeza de nada. Mas também não se pode fazer um trabalho desse calibre pensando em agradar a banca. Respeite a banca, mas agrade primeiro a você. Se você está bem consigo mesmo em relação ao que está escrevendo, já terá metade do caminho para o sucesso. A outra metade se divide entre sorte e metodologia.

No final, acabou tudo bem. Deu tudo certo. A banca foi perfeita. O nervosismo na apresentação foi controlado. O trabalho ficou lindo e ganhou conceito máximo. Foram alguns meses de total dedicação e muitas mãos envolvidas. Mãos que se estenderam na hora certa, mãos que abraçaram e deram apoio, mãos que trouxeram livros, que manusearam meu texto mil vezes durante as revisões. Mãos que me aplaudiram quando recebi meu diploma.

E a cor azul segue ao meu lado, agora em outras pesquisas. Coisas
que o futuro trará... um caminho todo azul!

REFERÊNCIAS

BARROS, L. R. M. **A cor inesperada: uma reflexão sobre os usos criativos da cor**. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) FAUUSP. São Paulo. 2012.

CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FINLAY, V. **The Brilliant History of Color in Art**. Los Angeles: Getty Publications, 2014.

GAGE, J. **Color y Cultura La practica y el significado del color de la antigüedad a la abstraccion**. Madrid/Espanha: Ediciones Siruela, 1993.

GAGE, J. **A Cor na Arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

HELLER, E. **A Psicologia das Cores**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte e na Pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PASTOUREAU, M. **Azul História de uma Cor**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

PAUL, S. **Chromaphilia the story of colour in art**. London: Phaidon Press Limited, 2017.

WEITEMEIER, H. Klein. São Paulo: Paisagem, 2005.

RESENHA ÍCONE





CLAUDIO GOULART NO BRASIL:

QUANDO A POESIA É TÃO VASTA

YURI FLORES MACHADO

Escritor e graduando no curso de Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui publicações decorrentes de prêmios literários: *Prêmio Revelação Literária da Feira do Livro de Porto Alegre*, em 2005, na Categoria Conto. *Histórias de Trabalho* da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre em 2001 e 2003, também na Categoria Conto. Realiza as suas atividades profissionais junto ao Programa Educativo e ao Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, produzindo conteúdo para os materiais educativos da instituição. Atualmente, realiza pesquisa para o seu Trabalho de Conclusão de Curso sobre a obra de Silvio Nunes Pinto.



FOTOS: LEOPOLDO PLENTZ

NO DIA 06 de abril de 2019, na Sala dos Pomares, em Viamão, a Fundação Vera Chaves Barcellos inaugurou a exposição individual *Claudio Goulart: Quando o horizonte é tão vasto*, tendo como curadora a jovem pesquisadora Fernanda Soares da Rosa.¹ Artista brasileiro, radicado em Amsterdã desde os meados da década de 1970, Goulart desenvolveu a maior parte de sua obra na Europa, transitando pelas mais variadas técnicas e linguagens artísticas, como a colagem, a fotografia, o vídeo e a arte postal, utilizando processos complexos de apropriação, que passaram por imagens históricas, mídia de massa e cinema. A exposição reuniu mais de 60 trabalhos do artista brasileiro. Destacamos as fotografias, seus trabalhos em videoarte e as colagens. Muitas das obras presentes na exposição foram recentemente tombadas no acervo artístico da Fundação Vera Chaves Barcellos por meio de doação realizada pela Fundação Art Zone, instituição holandesa criada em vida por Claudio Goulart. Ao visitante não passa despercebido um evidente componente político e social que povoa grande parte da obra do artista, com temas caros à sociedade ocidental do final do século XX. Incomunicabilidade humana, guerras, desenraizamento geográfico e alienação política das massas são temas recorrentes nas obras do artista, que busca em imagens remotas da história o seu universo imagético.

A poesia é presença marcante na exposição, e poderíamos até mesmo apontá-la como a substância principal do conjunto das obras expostas na Sala dos Pomares. Há uma atmosfera poética que está irremediavelmente incorporada nas performances de Claudio Goulart, a beleza² está lá, em um vai e vem entre a melancolia e a tentativa de salvação, a defeituosa recepção do amor emitido por afetos que somos incapazes de acolher. Uma muda refração que pode neutralizar o amor. Essa implacável incomunicabilidade está presente na obra *Dialogs* (1980) (Figura 1), vídeo que tem origem em uma performance realizada na galeria

1

Fernanda Soares da Rosa é graduada em História (Licenciatura e Bacharelado) pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FFCH-PUCRS) e mestre em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). Em sua pesquisa de mestrado investigou questões referentes a arquivos e a memória na arte contemporânea, através da produção do artista Claudio Goulart.

Bedaux, em Amsterdã (1978). Os artistas Claudio Goulart e Flavio Pons utilizam uma fita de tecido como metáfora do conteúdo de suas falas, que é assimilado ou não, e devolvido em uma disputa entre dois interlocutores, expressando nessa troca as variadas potências comunicacionais humanas. Sobre as vendas em seus olhos: o olhar sobre o outro enquanto o aceitar o outro, e o não olhar, como o desprezar aquilo que o outro exprime. O afeto mantém em si uma dimensão que, quando não acolhida, fenece como uma fala inacabada. A poeta polonesa Wislawa Szymborska adverte em seu poema *Um encontro inesperado* sobre essa delicada necessidade humana de acolhermos os afetos, que por vezes, não obtém satisfação:

Nos tratamos com muita cortesia, dizemos que é ótimo nos encontrarmos depois de anos. Nossos tigres bebem leite. Nossos falcões andam a pé. Nossos tubarões se afogam n'água. Nossos lobos bocejam junto à jaula aberta. Nossas víboras livraram-se dos relâmpagos. Os macacos da inspiração, os pavões das penas. Os morcegos já há muito voaram dos nossos cabelos. Silenciamos no meio da frase, impotentes, sorridentes. Nossa gente, não sabe falar. (SZYMBORSKA, 2016. p. 78)

Mas esse *olhar/desolhar* estará presente também na obra *Los Juguetes* (1997) (Figura 2). É uma das produções mais emblemáticas da trajetória de Claudio Goulart, recebendo da expografia um tratamento especial. A obra foi concebida como uma contribuição ao tema da *VI Bienal de Havana: O indivíduo e suas memórias* (1997).³

2

Seguimos um entendimento do conceito de “beleza” enquanto a sua fundamentação no famoso livro *Performance, recepção, leitura*. Nesse instigante texto, o medievalista suíço Paul Zumthor desenvolve uma extensa argumentação defendendo que existe uma estreita ligação entre performance e poesia. Uma das conclusões do autor repousa na ideia de que a beleza dos atos performáticos seria uma graça a mais, estaria vinculada ao prazer, sendo ao mesmo tempo alegria e signo: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza”. (ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 35).

Na obra, vemos o artista com a venda preta ou colorida sobre os seus olhos, e as imagens de guerra, o colonialismo ocidental, o dinheiro, as manipulações da mídia, os mitos criados pelo cinema, a situação social dos povos oprimidos. A obra exibida na Sala dos Pormares é um recorte da instalação apresentada em Havana, formada por autorretratos do artista, imagens apropriadas, e diversos símbolos desenhados em giz branco sobre o peito. Em *Los Juguetes*, o ser humano, ao colocar e ao retirar a venda de seus olhos, determinará a cadência dialética do próprio jogo histórico, mais que o próprio fato e seus signos; seria o *olhar/deixar de olhar* que definiria a História. Dessa obra emana sentimentos contraditórios, como a repulsa e a solidariedade. Aquilo que queremos deixar que ocupe a nossa existência, e aquilo que não queremos, o sofrimento do nosso semelhante nesse nosso mundo que nos invade pela visão. Colecionamos imagens como se *juguets* fossem.

O processo de criação de alguns artistas passa pelo ato de caminhar. O objetivo é aguçar as percepções do entorno, investigar as nuances das paisagens urbanas que passam despercebidas pelas retinas cansadas do transeunte comum. O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), e o seu *flâneur*, o filósofo Walter Benjamin (1892-1940) e a sua astuta exploração das Passagens da capital francesa, e posteriormente, o filósofo Guy Debord (1931-1994) e a sua teoria da deriva, exploraram as potencialidades artísticas, literárias e até mesmo arquitetônicas do ato de caminhar ou perambular pelas ruas de uma metrópole. Claudio Goulart utiliza-se desse modo de operar com o espaço e as imagens de uma cidade estrangeira para realizar a obra *FOTO GRAFIA* (1983) (Figura 3). A série é uma coleção de imagens da cidade de Tóquio, na qual o artista irá registrar fragmentos dessas paisagens. No exercício do olhar, ele enxerga grafias ou desenhos nos segmentos de imagens capturadas durante as suas caminhadas pela cidade japonesa. O escritor austríaco Thomas Bernhard afirma que o *andar* está sempre relacionado ao pensar.⁴ Claudio Goulart parece registrar esses pensamentos que conversam com a paisagem, obtendo um resultado de ele-

3

Uma produção complexa, constituída por uma série de instalações em locais históricos: Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam, Castillo del Morro, Fortaleza de La Cabaña, Cine Yara, Fototeca de Cuba, Museu de La Casona, Casa Simon Bolivar, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales e nas ruas de Havana.

vada potência poética. O artista parece *tecer com o pensamento* essa série de fotografias.

É importante ressaltar nessa exposição a atenção que o artista direcionou ao patrimônio histórico. Monumentos de diversas épocas participam de suas colagens. Da obra *Monuments* (1978) (Figura 4), a curadora selecionou três colagens para a exposição, nas quais Claudio Goulart jogou com as percepções do espaço/tempo, colando imagens de monumentos históricos famosos com ícones promovidos pela mídia de massa no século XX: uma plataforma de lançamento de foguetes espaciais (que lançará ao espaço um monumento de formato fálico) e soldados paraquedistas planando sobre o Coliseu. Para o artista, o passado insiste em intervir no presente das imagens, e vice-versa. O binômio *destruição/conservação* do patrimônio é relacionado a outro binômio: *esquecimento/memória*. Tema recorrente na contemporaneidade, a preservação de um patrimônio comum, implacavelmente bombardeado pelas ambições do sistema capitalista das grandes metrópoles, pode ser uma possível aproximação à *Monuments*. Como afirma a historiadora Françoise Choay, os monumentos servem como poderosas advertências sensíveis à memória:

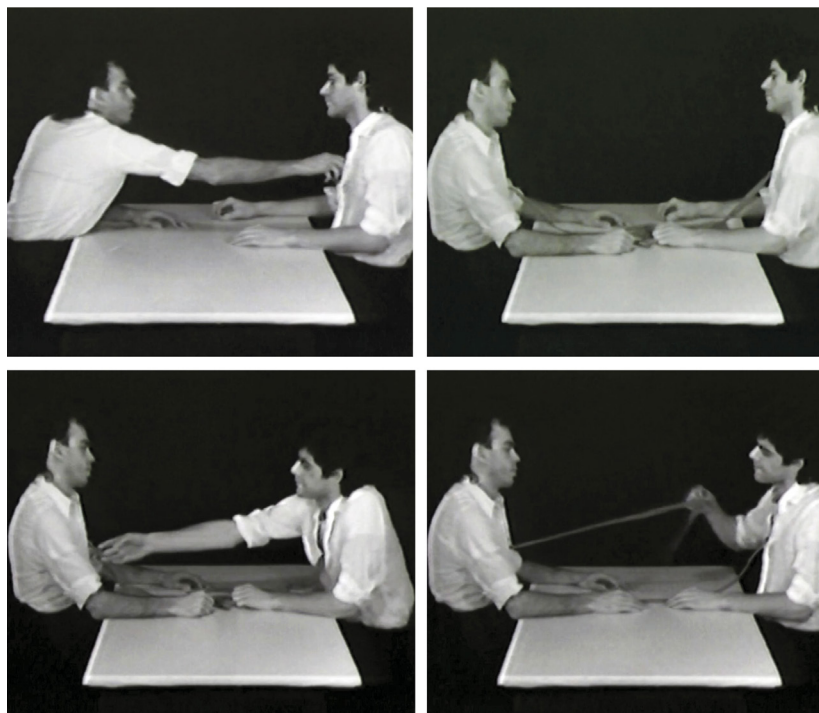
Em primeiro lugar o que se deve entender por monumento? O sentido geral do termo é o do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (“advertir”, “lembrar”), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de trocar, pela emoção, uma memória viva. (CHOAY, 2017. p. 17).

4

Thomas Bernhard argumenta em seu livro que o ato de pensar deve ter um fim, sob a pena da perda da razão daquele que caminha e pensa (podemos chamá-lo de um ser *caminhante/pensante*). Lembremos que diversos artistas contemporâneos têm utilizado processos de deriva em suas produções. “Em meio a todas as possibilidades de uma mente humana, é um pensamento que não para e, em meio a todas as possibilidades de um cérebro humano, é uma consciência que não para e, em meio a todas as possibilidades de uma índole humana, somos arrastados para tudo quanto é lado”. (BERNHARD, Thomas. *Andar*. Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2017. p. 6).

A nossa emoção perante os monumentos, às obras de arte e às esculturas costuma estar acompanhada da poesia. E quando a poesia é tão vasta, o horizonte também se torna. Claudio Goulart sabia disso.

FIGURA 1 – Frames do vídeo *Dialogs*



FONTE: Goulart e Pons (1980)

FIGURA 2 – *Los Juguetes*



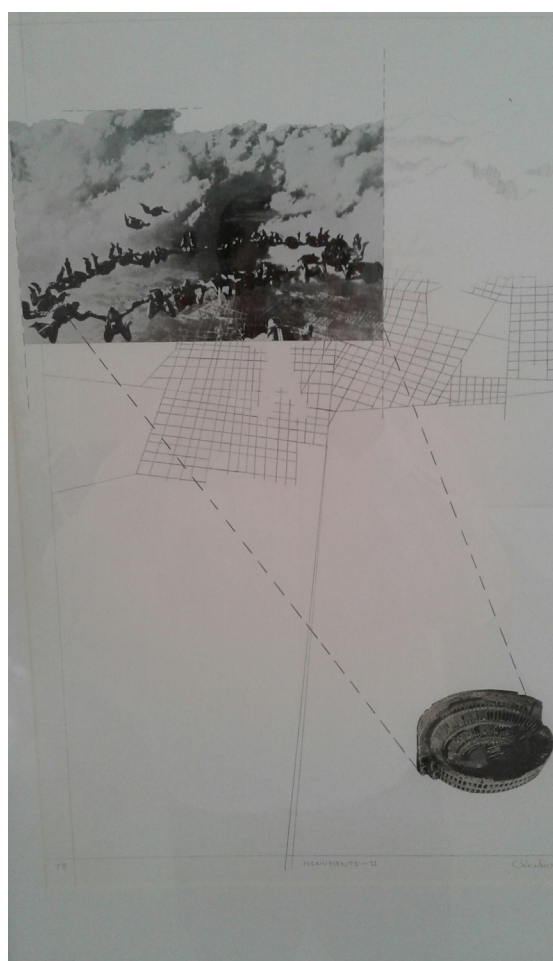
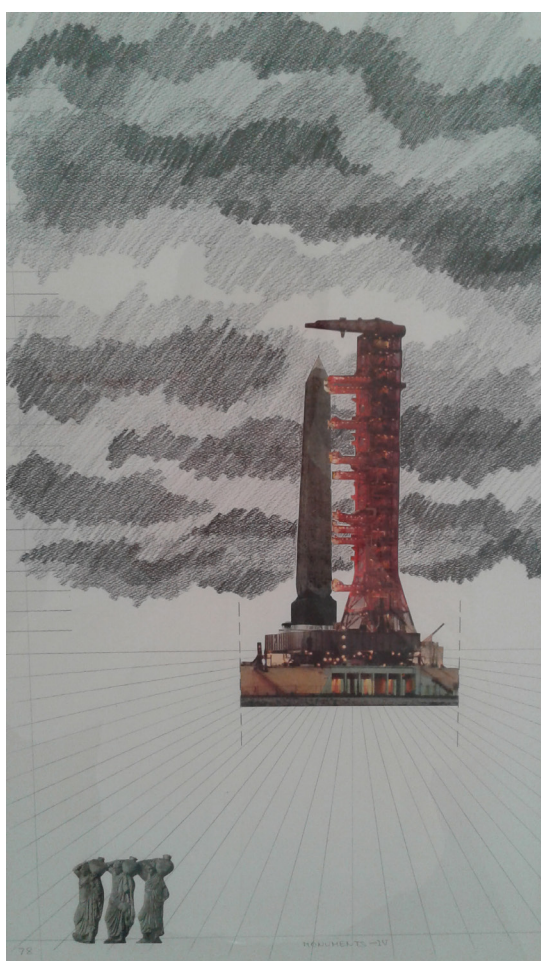
FONTE: Goulart (1997)

FIGURA 3 – FOTO GRAFIA



FONTE: Goulart (1983)

FIGURA 4 – Monuments



FONTE: Goulart (1978)

REFERÊNCIAS

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2017.

GOULART, Claudio. **FOTO GRAFIA**. Fundação Vera Chaves Barcellos: coleção artistas contemporâneos. Fotografia, 1983.

GOULART, Claudio. **Los juguetes**. Fundação Vera Chaves Barcellos: coleção artistas contemporâneos. Desenho com colagem e fotocópia, 1997.

GOULART, Claudio. **Monuments**. Fundação Vera Chaves Barcellos: coleção artistas contemporâneos. Desenho e colagem, 1978.

GOULART, Claudio; PONS, Flavio. **Dialogs**. Fundação Vera Chaves Barcellos: coleção artistas contemporâneos. Vídeo, 1980.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Um amor feliz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARTIGOS ÍCONE





ENTRE O ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO E A FIGURAÇÃO: UMA ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA DE **NEUSA d' ARCANCHY**

MARCELLA IMPARATO

Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte, na Universidade de São Paulo (USP). Possui bacharelado em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (2015), com formação complementar na Università degli Studi di Siena (1/2014). Entre 2016 e 2018, foi também aluna de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília, onde foi bolsista em iniciação científica pelo CNPq (1/2017 – 1/2018). Possui experiência como curadora e assistente, atuando, entre 2017 e 2018, na Casa da Cultura da América Latina (CAL – UnB).



RESUMO

NEUSA d'ARCANCHY é uma artista carioca que, embora atualmente desconhecida no meio acadêmico, participou de importantes circuitos nacionais e internacionais entre a década de 60 e 70, como Bienais e Salões Nacionais, e foi contemplada por nomes relevantes da crítica, como Abelardo Zaluar e Quirino Campofiorito, reiterando a ascensão de sua carreira. Diante disso, propõe-se uma leitura crítica visando minimizar a lacuna existente na produção bibliográfica brasileira acerca de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE

Neusa d'Arcanchy. Arte brasileira. Nova-figuração.

ABSTRACT

ALTHOUGH CURRENTLY unknown in the academia, Neusa d'Arcanchy is an artist, from Rio de Janeiro, that participated in important national and international circuits between the 60s and 70s, such as Biennials and National Salons, and was well received by relevant art critics such as Abelardo Zaluar and Quirino Campofiorito, that reaffirmed the rise of her career. Therefore, a critical analysis is proposed in order to minimize the existing gap in the Brazilian academic production about her work.

KEYWORDS

Neusa d'Arcanchy. Brazilian Art. Neo-figurative.

INTRODUÇÃO

NEUSA d'ARCANCHY é uma artista que, embora atualmente desconhecida no meio acadêmico, obteve por certo tempo um considerável prestígio, particularmente entre meados dos anos 1960 e 1970. Na crítica, foi apreciada pelo professor, desenhista e gravador Abelardo Zaluar e pelos críticos Mario Schenberg e Quirino Campofiorito, entre outros. Configura-se como verbete do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual, 1969, algo que pode ser considerado um reconhecimento de sua atuação nas artes visuais. Participou em inúmeros salões, mostras individuais e coletivas nacionais e internacionais, chegando a conquistar prêmios na capital carioca, mas também em salões fora do eixo Rio-São Paulo. Entre eles, ressaltam-se a XII Bienal Internacional de São Paulo (1973: São Paulo, SP); a Pré-Bienal de São Paulo (1970: São Paulo, SP); a Bienal Nacional 74 (1974: São Paulo, SP); os XVIII, XX e XXII Salão Nacional de Arte Moderna (respectivamente em 1969, 1971¹ e 1973: Rio de Janeiro, RJ); a Mostra Sesquicentenário da Independência e Brasil Plástica – 72² (1972: São Paulo, SP); o I Salão da Pintura Jovem em Quitandinha (1967: Petrópolis, RJ), entre os primeiros eventos que integrou; e o XVII Salão Paulista de Arte Moderna (1968: São Paulo, SP).

No exterior, seus trabalhos circularam nas principais capitais e cidades europeias, integrando a mostra panorâmica Arte Brasileira Contemporânea 1970, exposição itinerante organizada pelo Itamaraty durante dois anos, passando por Milão, Florença, Paris, Viena, Berna, Barcelona e Lisboa. No catálogo da mostra constam, ao lado de d'Arcancho, serigrafias de Tomie Ohtake, gravuras em metal de Anna Bella Geiger, xilogravuras de Fayga Ostrower, pinturas de Antônio Maia, entre outros, compondo um apanhado da arte brasileira no período. Em 1973, em Londres, articularam-se duas exposições individuais, na Elvaston Gallery e na Embaixada do Brasil.

1

Prêmio Isenção de Júri.

2

Prêmio Medalha de Prata.

SOBRE A ARTISTA

Neusa Tangerini d’Arcanchy nascida em 1924, no Rio de Janeiro, teve uma formação artística no ambiente doméstico. Neta de um cantor lírico, arquiteto e pintor e de uma figurinista e estilista de figurino para óperas, diplomou-se, em 1944 e em 1946, em piano e em canto lírico, respectivamente, na Escola Nacional de Música (antiga Universidade do Brasil, Rio de Janeiro). Seu tio, Nestor Tambourindéguy Tangerini, pintor, desenhista, cartunista, caricaturista, músico, teatrólogo e literato, também contribuiu para sua iniciação nas artes visuais.

Em 1965, d’Arcanchy graduou-se em Pintura, no Instituto de Belas Artes (IBA, atual Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ), onde foi aluna de Iberê Camargo e de outros professores hoje menos referidos pela historiografia, como Isabella Helena de Sá Pereira, entre outros. As aulas de Iberê renderam-lhe participação na primeira mostra coletiva, em 1966: “17 artistas jovens do Rio”, na Galeria Portinari, em Porto Alegre, onde foram expostos os trabalhos de alunos e alunas do pintor.

Neusa d’Arcanchy desenvolveu várias linguagens e técnicas, a saber: desenhos (nanquim, grafite, carvão); pinturas (acrílica, óleo, guache); serigrafias; gravuras em metal; e, numa fase posterior, após se transferir para Brasília, em 1974, onde vive até hoje, debruçou-se sobre a escultura em cerâmica, oferecendo alguns cursos na técnica, e objetos de vidro. Com a cerâmica, d’Arcanchy também confeccionou alguns utensílios, mas, a partir dos estudos a que se dedicou com o material, realizou, em 1987, uma exposição individual, na Galeria Arte Espaço, também na capital federal. Dada a intensa produtividade da artista e a inexistência de um acervo organizado, pelo qual fosse possível basear um estudo pormenorizado de seu trabalho, a pesquisa dividiu-se em dois momentos: em primeiro lugar, no processo de catalogação de grande parte das obras da artista e, em seguida, num estudo inicial sobre sua produção, na tentativa de identificá-la, compreendê-la e contextualizá-la dentro da História da Arte no Brasil.

CATALOGAÇÃO DE ACERVO

Para a realização deste trabalho, primeiramente foi necessário elaborar uma catalogação das obras de Neusa d’Arcanchy. O acervo particular da artista está localizado na mesma casa onde mora com sua filha, Ana Tereza d’Arcanchy, que recebeu gentilmente esta pesquisadora,³ conservou as obras e auxiliou a pesquisa com dados importantes acerca da vida profissional da artista. Dadas as condições relativamente precárias de conservação, também foi executado, na medida do possível, o acondicionamento do acervo, a fim de desacelerar a deterioração das obras.⁴ Assim, a criação de uma catalogação fez-se necessária justamente para viabilizar estes materiais ao público, visando facilitar o acesso a pesquisadores futuros.

Esta catalogação serviu como base para uma análise inicial da produção da artista, respaldando a pesquisa tanto no que concerne às informações referentes à sua biografia, quanto ao posterior estudo de suas obras.⁵ Para isso, foi privilegiado o acervo particular de d’Arcanchy, localizado em sua própria residência. Também foram reunidas e convertidas digitalmente algumas documentações encontradas, tais como jornais, revistas, catálogos, críticas, depoimentos, fotos e cartas cujo conteúdo aborda negociações referentes à participação de d’Arcanchy em exposições, mostras, salões, etc. Além disso, foi realizada uma entrevista⁶ com a artista, para fins de registro, bem como levantamentos biográficos junto à família.

3

Ana Tereza recebeu-me generosamente em sua casa e contribuiu ativamente para esta pesquisa durante todo o processo de investigação e catalogação. A ela deixo meu imenso agradecimento. Também agradeço ao seu marido, Tabosa, e à auxiliar da casa, dos Reis, pelo acolhimento atencioso.

4

Como indicado pelo museólogo David Capelo de Carvalho, que prestou consultoria às detentoras do acervo. Agradeço ao colega Clauder Diniz, por me haver apresentado o acervo e incentivado este projeto. Durante a pesquisa, desenvolveu-se uma organização do acervo, em que também contei com ajuda de Marina Morais, estudante de museologia na Universidade de Brasília. Para a conservação das obras, Marina nos apresentou o museólogo David Capelo de Carvalho, que, por sua vez, orientou Ana Tereza d’Arcanchy sobre condições para melhor preservação e acondicionamento das obras. Este processo foi feito a partir do envolvimento de grande parte dos trabalhos em papel alcalino.

Como resultado foram catalogadas 194 pinturas, 37 serigrafias, 22 gravuras, 25 matrizes de gravura (incluindo 4 gravações em placas de aço inoxidável expostos como objetos), 1 matriz para serigrafia, 10 colagens e 503 desenhos (incluindo esboços e estudos). Casos de obras vendidas ou doadas a colecionadores ou para acervos nacionais ou internacionais não foram incluídos, uma vez que ainda não foram rastreados, dado o período restrito de desenvolvimento desta pesquisa.

CORRIDA ESPACIAL, AMEAÇA NUCLEAR E OS “CULTOS BRASILEIROS”: PANORAMA DA OBRA

A produção de Neusa d’Arcanhy estende-se, em maior ou menor intensidade, durante quase 50 anos e, em vista disso, compreende um acervo numeroso. Desenhou largamente utilizando carvão, nanquim, lápis e pastel. Durante os anos em que estudou no Instituto de Belas Artes da Guanabara, executou muitos esboços e estudos de modelos, de caráter acadêmico. Com a cor, realizou óleos sobre tela, mas, produziu, majoritariamente, trabalhos com tinta acrílica como tentativa de experimentação ou atualização da linguagem.⁷ Nesse sentido, é possível notar a preferência de certas técnicas em diferentes fases. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a artista debruçou-se sobre a serigrafia, gravuras em metal e gravações em placas de aço inoxidável,⁸ que expunha como trabalhos autônomos, com temas sobre a corrida espacial, assunto em pauta na época. Nas serigrafias também abordou clichês da cultura popular brasileira, que denominou “cultos brasileiros”: o

5

O catálogo está disponível online e pode ser acessado no seguinte link: https://issuu.com/marcellaimparato/docs/catalogo_final_digital.

6

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8EvUcA3Ssdo>.

7

Em depoimento para O Jornal, do Rio de Janeiro, em 1972, afirmou: “Em 1962 resolvi ingressar no Instituto de Belas Artes da Guanabara, com desejo de abandonar tudo o que já tinha feito e criar uma nova arte. E de fato consegui resultados interessantes. Só em 1968, já tendo completado o Curso de Aperfeiçoamento e pertencendo ao ALAP, atual Centro de Arte Contemporânea, estruturei e realmente dei início ao que faço hoje”.

futebol (ver figura 1), desfiles das escolas de samba (ver figura 2), passagens bíblicas, umbanda, que, embora à primeira vista não pareçam ser tratados com uma perspectiva crítica, indicava, segundo Zaluar, como seu trabalho evocava questões históricas e culturais a partir de preocupações técnicas e processuais contemporâneas.⁹ Os mesmos assuntos apareceram ainda nas pinturas, gravuras, em esboços e desenhos.

No início dos anos 1970, d'Arcanhy apresentou ainda um grande painel para o edifício do Banco Nacional da Habitação (BNH), intitulado “Sequência e Consequência” (ver figura 3). Trata-se de um tríptico constituído por seções denominadas, respectivamente, como “Vegetação, Favela e Demolição”.¹⁰ No acervo da artista, foram encontradas serigrafias idênticas às do painel, de 1968, cujos títulos confirmaram integrar a mesma série.¹¹ Se por um lado esse trabalho poderia simplesmente estar atendendo às demandas do BNH, por outro, pode talvez revelar sutilmente a atenção de d'Arcanhy para as políticas de urbanização das favelas em consonância com a crítica sobre as demolições e remoções de comunidades em benefício da construção de obras vinculadas à especulação imobiliária que ocorreram durante a ditadura militar.

Embora não seja possível abordar com profundidade casos como esse, é importante destacar outro curioso trabalho de

8

Nesse período, foi encontrado um tríptico, sem data, intitulado “No Espaço”, cujo verso ainda possui a etiqueta de participação no Salão Nacional de Arte Moderna e informa, com relação à técnica, tratar-se de uma gravação em aço inoxidável. São imagens de astronautas, as quais, sobretudo após 1969, figuraram como temática tratada por d'Arcanhy também em outras técnicas.

9

Jornal Tribunal de Imprensa, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1969, p. 9.

10

Segundo fragmento de reportagem de jornal encontrado no acervo da artista, de 1971.

11

As obras apresentavam pequena divergência quanto ao título, denominados como “Vegetação, Construção e Erosão”.

d’Arcanchy montado na Bienal Nacional de São Paulo de 1974. Junto aos artistas Francisca do Amaral e João Sérgio Sousa Lima, integrou a Equipe Sinal – o que hoje seria denominado um “coletivo de artistas” – realizando uma instalação de 25m² intitulada “Cultura do Cogumelo” (ver figura 4). O trabalho consistiu na articulação de um caminho por meio de esculturas de cogumelos, espelhos e chapa de acrílico, que conduzia o espectador até uma imagem de explosão de uma bomba atômica, com a proposta de explorar a relação entre o “homem e a natureza, o Eros e o Tânetos, a vida e a morte”.

Quando se transferiu para Brasília, na metade dos anos 1970, devido à necessidade de realocação do posto de trabalho do marido, a produção da artista sofreu uma queda em termos de quantidade. Entretanto, nos anos 1980, ela passou a se interessar por cerâmica, período em que estudou em cursos da Fundação Cultural do Distrito Federal¹², com a artesã Maria Augusta Erich de Meneses (dita “Maria do Barro”)¹³ e os professores paulistas Lisete Furtado e Armando Furtado, que não atuam como docentes na área de artes.¹⁴ As aulas com o casal também renderam à d’Arcanchy uma parceria, culminando alguns anos mais tarde, em 1992, na confecção de um grande mural cerâmico para o Instituto de Química da Universidade de São Paulo (USP), encomendado em comemoração ao centenário do professor Heinrich Rheinboldt. Na Universidade de Brasília, cursou Modelagem em Cerâmica e Técnicas Alternativas de Queima com a professora Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish, conhecida como “Lalada Dalglish”.¹⁵ Com Lalada, junto à arquiteta Emília Leão,¹⁶ realizou, em 1984, um grande mural de cerâmica para o hall de entrada do prédio-sede da Administração Regional de Sobradinho.

12

Segundo informações extraídas do currículo pessoal da artista.

13

Maria Augusta Erich de Menezes, conhecida como Maria do Barro pelo seu trabalho como artesã, sobretudo pela manipulação do barro na criação de objetos de arte e utilitários. Devido à realização de diversas ações sociais que envolveram a comunidade da periferia brasiliense na produção artesanal, foi homenageada pelo Instituto de Assistência Social Maria do Barro. Disponível em: <<https://goo.gl/Z8MUJ1>>. Acesso em 03/05/2018.

Ainda que não tenham sido incluídos os objetos e esculturas de cerâmica e os utensílios de vidro na catalogação – devido à numerosa produção e à insuficiência de tempo hábil para analisá-las satisfatoriamente – optou-se por organizá-la de acordo com as técnicas empregadas pela artista. D’Arcanhy entendia a mudança de técnicas como período de experimentação, buscando esgotar as possibilidades de cada uma antes de passar à seguinte.

A maioria das pinturas, que constituem o foco principal de análise deste artigo, possui entre 50 e 70 centímetros ou entre

14

Dra. Lisete Furtado Fischer é graduada pelo Instituto de Química – USP (1979). (Fonte: Plataforma Lattes. Acesso em 03/05/2018). Atualmente é pró-reitora do Centro Universitário Campo Limpo Paulista (UNIFACCAMP). Em mensagens trocadas pela internet, Lisete informou ter sido casada com Armando Furtado, falecido em 2000, com formação incompleta em Filosofia. Quando se conheceram, Armando trabalhava com argila, já tendo tido experiências com a madeira. Não foram encontradas mais informações sobre sua formação acadêmica.

No dia 8 de maio, foi realizada entrevista online com Marcelo Buzzi, ex-aluno de d’Arcanhy, entre final dos anos 1980 e início dos anos 1990, em cursos de cerâmica, especificamente, raku, esmaltação, formas de gesso para barbotina, design de peças, que a artista realizava em seu próprio ateliê, em Brasília. Na entrevista, Buzzi informou ter conhecido d’Arcanhy no final dos anos 1980, em ocasião de um workshop no ateliê de cerâmica da Maquete, na Universidade de Brasília e, a partir de então passou a frequentar o ateliê da artista localizado, na época, em sua casa no Lago Sul. À convite de d’Arcanhy, Lisete e Furtado também lecionaram alguns cursos: na parte de esmaltação, Lisete orientava os alunos de forma mais técnica, devido à sua formação em química, cuja tese de mestrado envolvia a pesquisa com estrutura e esmaltação cerâmica usando praseodímio (elemento químico para pigmentação); Armando ocupava-se principalmente do design das esculturas.

15

Segundo informações extraídas da Plataforma Lattes, é professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP-SP e coordenadora de projetos de extensão e pesquisa sobre cerâmica brasileira e latino-americana. É membro da Associação Brasileira dos Críticos de Arte e atua como curadora e coordenadora na Coleção de Cerâmica do Museu Brasileiro da Cerâmica-UNESP/SP. (Fonte: Plataforma Lattes. Acesso em 03/05/2018).

16

Não foram encontradas informações sobre Emília Leão. É citada como arquiteta em parceria com Lalada Dalglisch e d’Arcanhy, pelo *Jornal de Brasília*, por ocasião da inauguração do mural de Sobradinho.

1 e 2 metros. Nos início dos anos 1960, sua pintura ainda era tributária de uma vertente expressionista¹⁷ via Iberê Camargo, em provável assimilação das aulas que teve com o pintor. Aqui foram observadas representações de modelos e natureza morta. A artista afirmou que era muito comum a prática de misturar a tinta acrílica com cola branca, conferindo-lhe maior transparência. Pintou sobre diversos suportes, como telas, *eucatex*, papel, chapas de madeira e metálicas, produzindo, inclusive, polípticos, numa experiência que tendia ao registro mural.

São numerosos os desenhos em lápis, nanquim, carvão e pastel. Muitos deles, esboços ou estudos, que auxiliam a compreender o processo produtivo da artista. Feitos em folhas de papel jornal, vegetal ou mesmo em folhas de cadernos, estes esquemas, em sua maioria, deram origem aos projetos de pintura e às matrizes para gravuras. Com lápis de cor, lápis-cera e canetas esferográficas realizou o que parecem ser exercícios de cursos que frequentou, no início dos anos 1960. Também foram encontrados alguns exercícios de colagem da mesma época, que estudam principalmente o contraste e a complementariedade das cores, a partir de composições geométricas com recortes de pequenos papéis monocromáticos.

ENTRE A GEOMETRIA E A FIGURAÇÃO: RELAÇÕES COM A CENA ARTÍSTICA

Entre as pinturas do acervo, chama a atenção o díptico abstrato-geométrico, cuja etiqueta no verso confirma ter sido exposto na Pré-Bienal de São Paulo, em 1970. Trata-se de duas telas, etiquetadas como segunda e quarta parte, cada uma medindo 110 x 110 cm, nas quais há arranjos de triângulos em tons de vermelho, laranja e branco, em técnica mista (ver figura 5). No catálogo da exposição verificou-se que se tratava, na verdade, de um políptico de cinco partes, cada um intitulado apenas

17

Nas pinturas figurativas verificam-se pinceladas mais livres e gestuais, muitas vezes em cores intensas. Em casos pontuais de pinturas de caráter abstrato-lírico, há a presença de manchas.

por um número. Ao final da página, constava uma observação dizendo que embora cada trabalho fizesse parte de uma só obra, também funcionavam separadamente.

Em meio à organização do acervo, um esboço desta obra foi encontrado, porém com seis partes¹⁸, pintadas em papel (ver figura 6). Curiosamente, o que parecia ser uma abstração-geométrica na concepção apresentada na Pré-Bienal, revelava no esboço silhuetas figurativas de jogadores de futebol, justamente nas segunda e quarta partes da obra.

Embora nem a artista nem a família tenham sabido informar o que ocorreu de fato com o restante das peças, parece ter havido uma seleção ou preferência pela abstração geométrica, cujo motivo, mesmo que não seja possível de ser comprovado, indica como a artista transitava entre dois polos que tomavam posições aparentemente opostas nos debates artísticos dos anos 1950, mas que, duas décadas mais tarde, podiam muito bem aparecer juntos.

Como escreve Daisy Peccinini, observou-se nos anos 1960 um retorno da figura no campo das artes plásticas. Este fenômeno, conhecido como “Nova Figuração”, pressupôs para além da superação da representatividade do estado interior e subjetivo do próprio artista uma figuração vinculada à percepção de um mundo imiscuído de signos do cotidiano (ALVARADO, 1999, p. 97). Se por um lado, esse retorno significou para muitos teóricos o esgotamento estético referente ao abstracionismo lírico – ou informal –, por outro, enxergava-se a reincidência da forma como um desenvolvimento do próprio informalismo. De todo modo, a Nova Figuração instaurou-se como um fenômeno que ultrapassava a representação formalizada do objeto, mas que também o investigava enquanto símbolo. (Idem, Ibidem). Para Peccinini, essa fundamentação em códigos perceptivos é abrangente e pode compreender diversas tendências: “Portanto, num sentido amplo, a denominação se refere a todos os movimentos que, fundamentalmente a partir de

18

É muito provável que esta sexta parte tenha sido apenas uma variação ou teste da segunda parte do políptico.

1960, reintroduziram a representação icônica, produzindo uma grande ampliação da iconografia artística.” (Idem, Ibidem, p. 14). Nessa linha entre a abstração e a figuração, d’Arcanhy desenvolverá sua própria poética.

Na prática, esses movimentos de retorno à figuração adquiriram força por diversas vias: pelo acesso ao meio artístico carioca por meio de exposições internacionais como a *Otra Figuración* argentina e a *Nouvelle Figuration* francesa, que ocorreram entre 1963 a 1966, de repercussão direta entre os jovens artistas do Rio de Janeiro; pela participação de Hélio Oiticica no movimento Neoconcreto, como elo decisivo de integração com a geração emergente; pelos eventos Opinião 65 e 66, rompendo de vez com a tradição abstracionista e estreitando os laços do eixo Rio-São Paulo; das revisões acerca da situação da arte no Brasil, nas Propostas 65 e 66; e, finalmente, a Nova Objetividade Brasileira (Idem, ibidem). É possível e provável que d’Arcanhy tenha tido contato com essas manifestações, muito embora não se tenha encontrado referências a uma possível presença dela nessas exposições. Para a artista, pelo que se pode apreender de seus trabalhos, não apenas as novas figurações eram referências visuais, mas também a Pop Art no sentido que operava com ícones da cultura de massa brasileira a partir de um tratamento quase mecânico e repetitivo, num diálogo com a linguagem das histórias em quadrinhos. Vale lembrar que o aprendizado construtivo não foi de todo abandonado pelos artistas que exploraram as possibilidades da Pop no Brasil. Verifica-se uma permanência da geometria, da serialização, do contraste das cores em obras de Mauricio Nogueira Lima, Rubens Gerchman, e do próprio Oiticica, entre outros. É ainda perceptível a presença da Op Arte no efeito visual de fundos geométricos de d’Arcanhy, sobre o qual tratar-se-á adiante.

Em paralelo a esses movimentos internacionais, d’Arcanhy ocupou-se de temáticas populares do imaginário brasileiro, como o futebol e o carnaval, bem como de temas de escopo mais globais, como a viagem à lua e a conquista do espaço. No tangente à organização do espaço pictórico, prevalecia independentemente da técnica de que se valia a artista a arquitetura geométrica nas composições, elaboradas em círculos, em divisões em retângulos ou em estruturas

triangulares, que conferiam efeitos ópticos e revelavam a associação da artista com o legado das manifestações construtivistas dos anos 1950 e 1960. A composição das obras tratava da simplificação da imagem, orientando a expressão da figura por meio apenas da silhueta, gerando contraste entre figura e fundo, negativo e positivo. O uso da cor, por sua vez, variava de um trabalho para outro, mas quase sempre se restringindo ao uso monocromático, ora em preto e branco, ora em vermelho, ora em azul, e assim por diante.

ABELARDO ZALUAR E QUIRINO CAMPOFIORITO: FORTUNA CRÍTICA E APROXIMAÇÃO FORMAL

Entre as críticas que contemplaram d’Arcanhy em jornais, cartas e folhetos de exposições, destaca-se a do artista Abelardo Zaluar, por ocasião da exposição individual na Galeria Celina, no Rio de Janeiro, em 1969. A obra de Zaluar (1924 - 1987), pintor, desenhista e gravador, entre os anos 1960 e 1970, período em que d’Arcanhy teve aulas com ele, possuía um viés abstrato-geométrico. Este foi um momento em que Zaluar passou por mudanças relativas à técnica, substituindo, por exemplo, o papel pelo vinil e incorrendo em experiências com colagem, tinta acrílica sobre madeira e serigrafia. Existia também uma prevalência da cor, estruturada pelo desenho e pela geometria. (LUZ, 2006). Nesse sentido, a composição de d’Arcanhy parece estar em sintonia com os trabalhos de Zaluar do período, cuja tendência op, embora não mencionada por comentadores, é bastante evidente. De certo modo, há uma lógica da colagem nas obras da artista, tanto em relação à formação de silhuetas pela figura recortada, quanto à própria técnica empregada em trabalhos de laminados plásticos, nos quais eram coladas figuras recortadas em papel e, posteriormente, prensadas por folhas de papel resinado.¹⁹

Se, por um lado, o trabalho de Zaluar desenvolveu-se majoritariamente pela via da abstração, acompanhado de perto pela aluna, por outro, d’Arcanhy aproximava-se das

19

Técnica comentada pelo Correio Braziliense, em 14 de fevereiro de 1970, p. 3, caderno 2.

experiências figurativas dos anos 1960. De fato, no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Pontual associou as obras da artista à vertente da Nova Figuração.²⁰ Também, em junho de 1969, d’Arcanhy foi incluída como artista oriunda desta mesma vertente, em artigo de Quirino Campofiorito para *O Jornal*, do Rio de Janeiro, sobre a vanguarda da arte moderna no Brasil. Aparentemente, o que se mostra na poética da artista é uma presença simultânea do interesse por essas duas possibilidades de linguagem.

NOVA FIGURAÇÃO E A POP: POSSÍVEIS PARALELOS COM A OBRA DE CLAUDIO TOZZI

No tangente à forma de representação sucessiva, ora em faixas horizontais, ora em espaços triangulares, ou mesmo irradiada em círculos, o trabalho remete às estruturas visuais das histórias em quadrinhos, cujo meio de comunicação de massa também foi apropriado pelos artistas da Nova Figuração. Em uma gravura da artista, verifica-se, inclusive, a mesma perspectiva das *caixas de morar* de Gerchman (ver figura 7). Dentro dessa geometrização espacial, há também efeitos de vibração ótica, que se aproximam das experiências da Op Arte. Sobre a visualidade das histórias em quadrinhos é possível apontar um paralelo entre as obras de d’Arcanhy do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 e o trabalho de Claudio Tozzi (São Paulo, 1944), deste mesmo período.

Ainda que não exista uma relação direta entre a concepção das obras de d’Arcanhy com o aparecimento dos trabalhos

20

Como descreve o verbete: “**D’ARCANCHY** Bandeira de Melo, Neusa (Rio de Janeiro, GB 1924). Pintora e desenhista. Iniciando-se no campo da arte em 1963, estudou com Iberê Camargo no Instituto de Belas Artes (GB), freqüentando também o Ateliê Livre de Artes Plásticas (GB). Participou, entre outras mostras coletivas, dos XV, XVII, XVIII SNAM (entre 1966 e 1969), I SNPJ (1967), I SOP (1967), III e IV SACC (1967 e 1968), XXIII SMBABH (1968), XXV SPAr.BA (1968) e II BNAP (1968). Expôs individualmente no Montanha Clube (GB, 1967). Seus trabalhos mais recentes ligam-se à nova-figuração, com certa tendência para a divisão em planos geométricos (que às vezes estabelecem uma estrutura de história-em-quadrinhos) e a utilização freqüente de claros e escuros, de luzes e sombras com vistas a efeitos de vibração ótica.” (PONTUAL, 1969, p. 159).

de Tozzi, dada, por exemplo, por um convívio entre ambos, e visto que as versões dos “astronautas” de ambos apareceram pela primeira vez no mesmo ano de 1969 (ver figura 8) – evidentemente motivados pela repercussão mundial da missão Apollo 11 –, não é possível estabelecer anterioridade de uma obra sobre a outra, mas faria sentido afirmar que esses artistas obedeciam ao mesmo imperativo das figurações originadas no contexto da cultura de massa.

Tozzi, cuja carreira artística iniciou-se em 1963, dialogava com a Pop norte-americana, em especial, com as pinturas de Roy Lichtenstein. Consoante à sua atuação também como arquiteto e artista gráfico, trazia para o universo pictórico imagens do repertório contemporâneo e urbano, por meio de uma estética familiar ao universo das HQs (DUARTE, 1998, p.308-309). Em diversos momentos, o artista versou igualmente sobre a temática do futebol – também presente, da metade para o final dos anos 1960, nos trabalhos de Nogueira Lima, Gerchman e Aldemir Martins – e, de forma mais pontual, sobre o carnaval. Se, por um lado, Tozzi valia-se de mais de duas cores na composição de suas obras e conferia maior detalhamento às imagens (diferentemente das silhuetas contornadas de d’Arcanchy), por outro, ambos utilizaram largamente cores puras e chapadas, trazendo experiências que remetiam aos princípios da Gestalt, em consonância com a herança construtiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta breve pesquisa, busquei apresentar um pouco do desenvolvimento do trabalho da artista Neusa d’Arcanchy, pontuando algumas questões históricas, estéticas e formais de sua obra, em destaque para o período compreendido entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970. A artista, embora tenha possuído certo prestígio inicial no meio artístico carioca e participado ao longo de sua carreira em salões, Bienais e mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior, não obteve espaço em estudos. Nesse sentido, partindo da análise das obras e de uma leitura inicial sobre os documentos levantados até aqui, proponho possíveis entradas que garantam uma localização da artista no cenário artístico local.

Após ter estudado no Instituto de Belas Artes seu trabalho sofreu uma transformação significativa, aproximando-se dos movimentos de retorno à figuração dos anos 1960, sem, contudo, abandonar as experiências da abstração geométrica. D’Arcanchy passou a lidar com clichês do imaginário coletivo popular, ou como ela mesma denominou em suas anotações, “cultos brasileiros”: o futebol, o samba, a umbanda; e com temáticas relativas à viagem do homem à lua.

Apesar de ter se situado historicamente num período de enrijecimento das políticas opressivas da ditadura militar, d’Arcanchy parece apresentar um olhar crítico sobre a relação depredatória do homem em seu meio e sobre a precariedade das condições urbanas das favelas (como visto pontualmente nos trabalhos realizados para a Bienal Nacional de 1974 e para o BNH), muito embora esta perspectiva crítica não possa ser confirmada por registros ou relatos sobre ou da artista. Essas imagens, independentemente do assunto abordado, resolvem-se pelo tratamento mecânico e repetitivo do desenho, em relação estreita com o aspecto das histórias em quadrinhos. Um paralelo possível que busquei traçar dentro arte brasileira do período foi com relação às experiências de Claudio Tozzi, cuja poética expressava uma realidade urbana, filtrada pela visualidade da cultura de massa.

Nacritica,foicontempladapornomesrelevantes,comoAbelardo Zalar e Quirino Campofiorito, entre outros, que reiteraram não apenas sua capacidade inventiva de atualizar a linguagem por meio de técnicas menos convencionais, como a esmaltação em placas de alumínio, as gravações em aço inoxidável e os laminados plásticos, como também reconheceram a ascensão de sua carreira artística: “É fácil prever para Neusa d’Arcanchy uma carreira ascendente graças a sua capacidade e vontade de criar, integrando as formas de arte com suas visões do

21

Crítica encontrada em fragmento de jornal encontrado no acervo da artista, de 1969. Coluna de Francisco Bittencourt.

22

Idem

homem e da vida.”²¹ escreve Zaluar. Segundo o verbete do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Pontual, entende-se que seus trabalhos se desenvolviam pela aproximação com a vertente da Nova Figuração, mas seu processo foi interrompido após a transferência da artista a Brasília, fato que dificultou sua circulação e permanência no eixo Rio-São Paulo. Era “uma pintora disposta a vencer”, como descreve uma de suas críticas, publicada em 1969,²² “[...] símbolo da mulher moderna e independente [...]” e que, de fato, detinha um conhecimento técnico significativo. O percurso artístico de d’Arcanhy parecia seguir coerentemente, ganhando espaço dentro do debate de maior relevo da época.

FIGURA 1 – “Futebol”, 1971

Pintura integrada em laminados plásticos, 197 x 75cm



FONTE: Acervo particular

FIGURA 2 – “Samba”, 1971

Pintura integrada em *formiplac*, 101 x 180cm (tríptico)



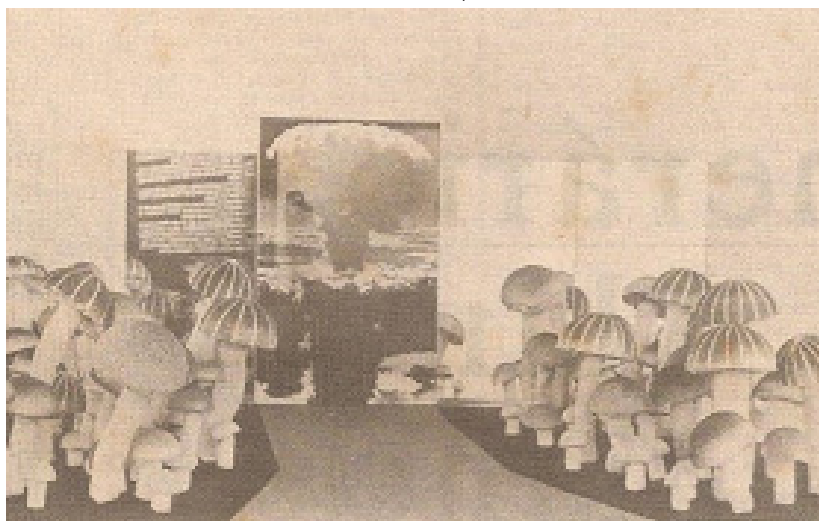
FONTE: Acervo particular

FIGURA 3 – Tríptico “Sequência e Consequência”, com as seções “Vegetação Favela. Demolição”. Publicado no jornal *A Centelha*, em agosto de 1971, p. 3



FONTE: Acervo particular

FIGURA 4 – “Braziliense”, 13/11/1974, p. 6, caderno 2



FONTE: Acervo particular

FIGURA 5 – 2ª e 4ª partes da obra encontradas no acervo, com etiquetas no verso da Pré-Bienal de 1970



FIGURA 6 – Esboço em papel encontrado no acervo com 6 partes



FONTE: Acervo particular

FIGURA 7 –

“Libertou-se a Forma”, 1969
Gravura em metal,
70 x 50cm



FONTE:

Acervo particular

FIGURA 8 –

“Em Busca do Além”, 1969
Tinta vinílica fosca
sobre *eucatex*,
90 x 90cm



FONTE:

Acervo particular

REFERÊNCIAS

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

LUZ, Angela Âncora da. **A construção do desenho e da cor em Abelardo Zaluar: décadas de 1950-1960**. Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

DOCUMENTOS PRESENTES NO ACERVO DE NEUSA D'ARCANCHY

A Centelha, p. 3, agosto de 1971 (fragmento de jornal).

Coluna de Francisco Bittencourt, 1969 (fragmento de jornal datado à mão).

Correio Braziliense, Brasília, p. 3, caderno 2, 14 de fevereiro de 1970.

Correio Braziliense, Brasília, p. 6, caderno 2, 13 de novembro de 1974.

Jornal de Brasília, Brasília, caderno cidade, 22 de dezembro de 1984 (fragmento de jornal identificado e datado à mão).

O Jornal, Rio de Janeiro, 1972.

Tribuna de Imprensa, Rio de Janeiro, p. 9, 8 de outubro de 1969.



HENRI ROUSSEAU

E A ARTE ACADÊMICA

ANDREI FERNANDO FERREIRA LIMA

Bacharel (2014) e mestre (2016) em Letras pela Universidade de São Paulo, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Atua nas áreas de Literatura Francesa, Literatura Comparada e Teoria da Arte.



RESUMO

ESTE ARTIGO busca refletir sobre as relações estabelecidas pelo pintor autodidata francês Henri Rousseau com a tradição artística acadêmica. Com base em sua trajetória e posicionamentos no campo da arte, procuramos compreender a aparente contradição em sua atitude, a fim de interpretar a linguagem pictórica e o universo narrativo criado pelo artista a partir do diálogo com temas e conceitos da tradição acadêmica.

PALAVRAS-CHAVE

Henri Rousseau. Arte Acadêmica. Temas. Inspiração.

RÉSUMÉ

CET ARTICLE cherche à réfléchir sur les relations établies par le peintre autodidacte français Henri Rousseau avec la tradition artistique académique. Sur la base de sa trajectoire et de ses positions dans le domaine de l'art, nous essayons de comprendre l'apparente contradiction de son attitude afin d'interpréter le langage pictural et l'univers narratif créé par l'artiste à partir du dialogue avec des thèmes et des concepts de la tradition académique.

MOTS-CLÉS

Henri Rousseau. Art Académique. Thèmes. Inspiration.

INTRODUÇÃO

NUMA REFLEXÃO já madura sobre Henri Rousseau (1844-1910),¹ mais conhecido como o Aduaneiro (*le Douanier*), com quem conviveu nos anos finais e mais intensos da carreira (1906-1910), o poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) lembra como o artista, tão controverso por seu estilo e tão festejado no início do século XX pelos arautos da arte moderna, curiosamente considerava sua própria criação em relação aos mestres “decaídos” da escola neoclássica, chamados com irreverência pelos mais jovens de “*pompier*” ou “bombeiros” (em alusão às pinturas militares representando guerreiros com capacetes, comparados àqueles dos bombeiros):

[...] Rousseau se colocara, ele mesmo, na escola dos *pompier*; ele me disse isso cem vezes. Ele fazia melhor do que eles, mas essa não era sua falta. Sua ingenuidade e seus dons naturais eram a causa. Os *pompier* são os virtuosos da pintura. Eles são para as artes plásticas o que os pianistas são para os compositores. Rousseau não era senão um humilde cancionista. Mas os cancionistas se elevam às vezes bem alto. (APOLLINAIRE, 1991, p. 404).

Dentre os muitos aspectos que tornam singular a personalidade artística de Henri Rousseau e, por conseguinte, o caráter de sua obra, destaca-se justamente sua admiração pela arte acadêmica e o diálogo que estabelece com essa linguagem em termos formais, temáticos e conceituais. Esse traço, que não deixa de chamar a atenção num artista cuja obra essencialmente transcende os limites convencionais da representação, é tanto mais desafiador à percepção crítica por se fazer presente em um momento da

1

Além de pintor, Henri Rousseau dedicou-se à poesia, à dramaturgia e à música. Como autor, Rousseau redigiu certo número de “legendas” em verso e prosa a fim de explicar o tema de alguns de seus quadros e escreveu três peças de teatro: *Une Visite à l'Exposition de 1889* (1889), *La Vengeance d'une orpheline russe* (1899) e *L'Étudiant en goguette* (s. d.). As duas primeiras obras foram editadas em 1947 pelo poeta Tristan Tzara e reeditadas em 1984 por Noël Arnaud, a publicação do teatro completo do artista aparecendo apenas em 2010 sob a organização de Yann Le Pichon. Como compositor, Rousseau publicou em 1904 a valsa *Clémence*.

história da arte em que a própria tradição simbolizada pelo academismo começava a ser posta em xeque, em um momento, enfim, de crise e de transformação no seio da pintura ocidental. Rousseau, no entanto, como autodidata, e a quem faltavam não apenas o domínio dos meios técnicos mas igualmente uma cultura formal em matéria de arte, ignora a evolução da pintura e sobretudo as mudanças e conquistas das quais ele mesmo era beneficiário. Isso porque seu trabalho está inserido num contexto cultural de abertura e tolerância ao novo, num estágio de superação de dogmas que se iniciara com Gustave Courbet (1819-1877) e Édouard Manet (1832-1883) em meados do século XIX e amadurecera com os impressionistas. Todavia o Aduaneiro, a quem faltava a exata percepção intelectual e até ideológica da arte moderna, estava longe de partilhar das preocupações estéticas de seus contemporâneos.

Mas afinal, o que está por traz da atitude do artista? Em que medida esse aspecto se relaciona à sua concepção da arte? Até onde a presença ou a influência acadêmica pode ser constatada na obra de Henri Rousseau? Eis alguns dos questionamentos que valem a pena ser feitos no âmbito desta discussão. E certamente não são poucos os problemas irradiados a partir desse tema e nem é pouca a sua relevância para a compreensão da “constituição” artística desse autodidata cuja linguagem escapa tão completamente aos modelos de leitura tradicionais e cujos temas e conceitos ainda hoje alimentam dúvidas e controvérsias.

No último estudo que consagrou a Rousseau, obra surpreendentemente ignorada nas bibliografias sobre o artista, onde sintetiza suas considerações anteriores, a historiadora da arte e pesquisadora da obra do Aduaneiro Dora Vallier apresenta importantes coordenadas acerca da excentricidade da posição do pintor no panorama artístico de sua época e em particular quanto às forças opostas naquele ambiente, expondo com clareza a contradição fundamental encarnada por Rousseau e as dificuldades de se assumir seu trabalho segundo os dispositivos tradicionais empregados para se falar de pintura:

A época de Rousseau, esta segunda metade do século XIX em que ele entra em cena, corresponde à grande ruptura que corta a arte em dois: de um lado o respeito

pela autoridade do passado, significada pela Academia, de outro sua transgressão em nome da modernidade. Em nenhum lugar, nessa partilha, Rousseau tem sua parte, e isso salta aos olhos.

A pintura acadêmica repousa sobre um saber adquirido, consagrado pela tradição.

Ela tem por ponto de partida um aprendizado técnico que é em si um modelo de trabalho, tanto mais impositivo por se inscrever dentro, no exercício mesmo do ofício.

Porque ele retoma procedimentos testados, o quadro acadêmico atinge uma maneira de ver, previamente estabelecida.

Ele transmite uma mensagem conhecida. Ele se resolve num ato consentido de inautenticidade que o Aduaneiro tornado pintor não pode absolutamente concretizar, não tendo nem a cultura, nem a educação, nem o ofício que o fundam. Mas é um ato que, toda a sua vida, o fascinará.

Ao mesmo tempo e pelas mesmas razões, porque ele não tem nem a cultura, nem a educação, nem o ofício, ele não pode se colocar ao lado da transgressão dos preceitos acadêmicos.

O Impressionismo, o Neoimpressionismo, o Fauvismo, o Cubismo dos quais é contemporâneo não existem para ele. Ora, a transgressão que opera ele mesmo pintando vai mais longe ainda do que os meios postos em obra por esses pintores inovadores que darão nascimento à noção de vanguarda. É que a transgressão deles é concertada.

A sua, pelo contrário, vem do fundo do inconsciente – e mais que isso – a todo momento é confrontada com o desejo que o habita de ser um igual dos pintores acadêmicos.

De onde, em cada uma de suas pinturas, esta força tensa, como se ele assumisse, nele apenas, a oposição vanguarda/academismo própria a seu tempo. [...] (VALLIER, 1991, p. 5).

A meditação da autora interessa aqui especialmente por apresentar a tensão entre a tradição acadêmica e a modernidade

testemunhada na obra de Rousseau como talvez na de nenhum outro artista, signo proeminente da singularidade que caracteriza sua trajetória e sua pintura. A fim de compreender a dinâmica aí envolvida, porém, há que se observar mais pormenorizadamente o cenário da época, os eventos e personagens que explicam a situação em que vamos encontrar o Aduaneiro quando de sua estreia na arte. Há que se falar, portanto, de uma oposição fundamental entre antigos e modernos, entre a arte acadêmica, que era a expressão do estilo neoclássico institucionalizado nas Escolas de Belas-Artes, a qual fundamentava-se no desenho e baseava-se no princípio do belo ideal, dispondo sobre uma hierarquia de gêneros e temas, e a arte moderna, iniciada com os impressionistas na década de 1870 e distinguida pela liberdade de criação.

O primeiro marco desse processo de renovação foi o surgimento em 1863 do Salão dos Recusados, mostra alternativa destinada a expor os quadros recusados no Salão dos Artistas Franceses, espaço oficial por excelência, centralizador e normatizado. A seguir, veio a criação da Sociedade anônima dos artistas pintores, gravadores, escultores... por Claude Monet (1840-1926), Edgard Degas (1834-1917) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), dentre outros, cuja exposição inaugural ocorreu no estúdio do fotógrafo Félix Nadar (1820-1910) em 1874, berço do Impressionismo. Eram respostas diretas ao primado acadêmico e iniciativas para a democratização do espaço da arte. Finalmente, em 1884, fundou-se a Sociedade dos Artistas Independentes, organizada por personalidades como Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e Odilon Redon (1840-1916), cuja primeira exposição ocorreu no ano seguinte. Esse salão, sem júris de admissão ou prêmios, era aberto a todos aqueles que, mediante módica taxa de inscrição, desejassem exibir seus trabalhos ao público e à crítica. Foi, por essa razão, a principal vitrine dos artistas modernos, de Paul Gauguin (1848-1903) e Vincent Van Gogh (1853-1890) a Henri Matisse (1869-1954) e Pierre Bonnard (1867-1947), até as primeiras décadas do século XX, e onde Rousseau encontrou a possibilidade de se fazer conhecer.

No ambiente artístico da época, a presença de um pintor como o Aduaneiro, sob todos os aspectos não-convencional, se esclarece e se justifica apenas quando vista sob a luz desses eventos

transformadores, já que, conforme avalia Dora Vallier (1961, p. 99), “se Rousseau tivesse vivido vinte e cinco anos mais cedo, se ele tivesse morrido em 1885, antes que um salão revolucionário como o Salão dos Independentes fosse criado, ele não teria jamais exposto”. Ora, logo se compreende o contexto cultural no qual Rousseau despontou nas artes e como essa sua posição específica torna contraditória a percepção que tinha em relação ao academismo. No entanto, vistas as condições históricas que inscrevem o pintor no cenário de seu tempo, resta considerar ainda as peculiaridades de sua trajetória pessoal e como o percurso atípico que percorreu determinou sua personalidade artística.

○ CHAMADO DA ARTE

Desde a infância Rousseau havia demonstrado sensibilidade para as artes, obtendo no liceu dois prêmios que anunciavam seu pendor criativo: um em música e outro em desenho. Todavia, como escreveu mais tarde, “visto a perda da fortuna de seus pais foi obrigado a seguir de início uma outra carreira que não aquela para onde seus gostos artísticos o chamavam” (PAYRÓ, 1944, p. 25).² O fato de não ter tido meios de seguir a vocação nem de ter podido desenvolver seus dons, que claramente o marcou vida afora, deve ser percebido em toda a sua extensão. Foi precisamente a falta de instrução, a falta de formação especializada ou de qualquer tipo de iniciação convencional na pintura, que determinou a linguagem plástica do Aduaneiro, sua condição como autodidata, enfim. Mas não apenas. Foi igualmente o que determinou seu apreço, sua veneração mesmo, pela arte acadêmica, pela arte institucionalizada que, em seu espírito, representava o domínio de um ofício que ele próprio desejava assumir.

Já empregado na Aduana de Paris, por volta de 1871, Rousseau encontrou ocasiões de voltar a desenhar, traçando esboços de paisagens dos arredores da capital, e nos anos 1880 esteve em casa do renomado pintor Félix-Auguste Clément (1826-1888), seu vizinho na rua de Sèvres, onde conheceu outros mestres prestigiados como

2

Nota biográfica datada de 10 de julho de 1895 destinada aos editores Gérard-Coutances, porém não publicada. Transcrição e tradução nossas a partir do fac-símile do autógrafo reproduzido por Julio E. Payró.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Alexandre Cabanel (1823-1889), Théodore Ralli (1852-1909), Edmond Eugène Valton (1836-1910) e William Bouguereau (1825-1905), os quais o teriam encorajado em seus esforços.³ De fato, foi graças a Clément que, em 1884, o Aduaneiro obteve junto ao Ministério de Instrução Pública e de Belas-Artes uma licença especial de copista para “entrar e trabalhar todos os dias de estudo, nas Galerias do Louvre, do Luxemburgo, de Versalhes e de Saint-Germain” (VALLIER, 1961, fig. 7).⁴ O artista tinha quarenta e um anos quando expôs pela primeira vez, no Salão dos Independentes, duas telas que tinham por título *Dança italiana* e *Um pôr do sol*, e dez anos mais tarde, numa nota autobiográfica que esperava ver publicada, registrou: “Não foi, então, senão no ano de 1885 que fez seus inícios na Arte, depois de muitas decepções, sozinho, sem outro mestre que a natureza, e alguns conselhos recebidos de Gérôme e de Clément” (PAYRÓ, 1944, p. 25).

Observando os passos do artista e declarações como essas, torna-se mais nítida a compreensão do significado que a arte acadêmica, na pessoa de seus próceres, tinha para um homem da classe social de Rousseau, com seu tipo de instrução e com sua idade. A partir daí, então, é possível cogitar algumas hipóteses sobre como se apresentava a concepção artística do Aduaneiro e como esta influiu no desenvolvimento de sua linguagem pictórica.

Uma leitura inicial poderia versar sobre as relações pessoais, por assim dizer, que ligavam Rousseau aos acadêmicos que volta e meia menciona em seus testemunhos. Pouco se sabe a respeito do contato que Rousseau teve com os pintores prestigiados que

3

Em carta endereçada pelo artista ao juiz de instrução Boucher, datada de 13 de dezembro de 1907, durante sua detenção por fraude bancária na prisão de la Santé, Rousseau escreve: “[...] eu tinha quase 40 anos quando fiz minha estreia nas Artes. Fui encorajado por pintores já célebres tais como o Sr. Gérôme, Cabanel, Ralli, Valton, Bouguereau, etc.” (GARÇON, 1953, p. 17).

4

Na mesma missiva, Rousseau registra: “[...] o Sr. Fallières, que era então Ministro da Instrução pública, [...] foi solicitado pelo saudoso pintor Clément, seu amigo, para ajudar-me e encorajar-me” (GARÇON, 1953, p. 17). Citamos trecho da carta de copista liberada pelo Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts, Direction des Musées Nationaux, nº 608, com o registro “Palais du Louvre, le 23 septembre 1884”. Fac-símile do documento reproduzido por Dora Vallier.

visitou e menos ainda sobre a acolhida que lhe deram – embora sejam abundantes as passagens em que o artista se refere aos conselhos que deles recebeu e à gratidão que lhes devia – mas em todo caso é notável a impressão que essa aproximação e essa intimidade, ainda que fugaz, deve ter gerado sobre o Aduaneiro. O nome de Clément, sobretudo, é recorrentemente apontado pelo artista como alguém a quem deve grande estima e afeição, aparecendo em mais de uma carta como “o saudoso pintor Clément [...] que era meu vizinho na rua de Sèvres 135” ou então “nosso saudoso Clément, [...] que era professor da Escola de Belas-Artes de Lyon”, etc. De tal modo que o entusiasmo que demonstrava pela arte acadêmica não deixa de estar vinculado por laços afetivos àqueles que, aos seus olhos, a representavam. A esse respeito, Dora Vallier observa:

A insistência naquilo que concerne Clément é muito grande e os elementos que Rousseau nos fornece demasiado claros, para que não sejamos tentados a ver aí o nódulo em torno do qual se forma a fabulação. É possível que o *gabelou* [funcionário aduaneiro subalterno] um dia tenha feito alguns desenhos, e que a ocasião tendo-se apresentado, ele os tenha mostrado ao pintor célebre, seu vizinho, que este então do alto de seu pedestal acadêmico o tenha encorajado com aquela indulgência condescendente dos poderosos diante dos humildes [...]. É certo, em todo caso, que uma lembrança precisa liga Rousseau à pessoa de Clément: num dos cadernos, onde cola os artigos de jornal que o concernem, vemos um recorte sobre Clément e, de sua própria mão, a anotação seguinte: “Nota concernindo o Sr. Félix (sic) Clément, meu mestre conselheiro, pintor de história, grande prêmio de Roma [...]; e pelo qual devo conservar muita estima e reconhecimento, mesmo que ele não viva mais, pois me deu sempre bons conselhos”. Trata-se verdadeiramente de conselhos reiterados? E em que momento tiveram lugar? Clément era um homem de origem modesta e por isso mais acessível talvez do que seus pares. (VALLIER, 1961, p. 32).

Ainda nessa linha de raciocínio, uma segunda leitura se descortina. O que realmente Rousseau admirava nesses pintores

que pôde ver de perto? Provavelmente sua posição destacada, seu renome e sucesso, inclusive financeiro, mais do que sua obra ou seu estilo, tomados em si mesmos. Não se deve perder de vista, afinal de contas, o “complexo” da infância carregado pelo artista por ter visto frustrados seus sonhos de um dia vir a ser um pintor profissional, um “*artiste peintre*”, como se diz, e que o levou a afirmar certa feita: “Se meus pais soubessem que eu pendia para a pintura [...]; eu deveria ser hoje o maior e o mais rico pintor da França” (GARÇON, 1953, p. 19).⁵ Assim, ao decidir-se definitivamente pela arte, já em idade madura, seus passos o levaram até aqueles que melhor refletiam o ideal de realização no ofício que o próprio Rousseau almejava. Dora Vallier, que sustenta esta hipótese, argumenta:

Dissemos frequentemente, o ideal de Rousseau em pintura era Bouguereau. Ora, a sua obra jamais o inspirou, ele jamais seguiu de perto um de seus quadros, embora muitas vezes, nós o veremos, ele tenha se apoiado sobre outros pintores acadêmicos, célebres à época. E isso pode nos levar a compreender a contradição fundamental que governa Rousseau. Em realidade, não é a pintura de Bouguereau que toca o Aduaneiro. Através dela, mas ele não o vê, é a reputação do pintor que o impressiona. É um sentimento bem mais patético do que a secreta ambição de ser ilustre como Bouguereau. É o desejo de ser seu igual enquanto pintor, de ser pintor como ele, como os outros. Bouguereau simboliza em suma o exemplo perfeito de uma regra à qual Rousseau quer se conformar. É um desejo elementar e tanto mais urgente a obter para o autodidata precipitado no domínio da Arte com A maiúsculo. Até o fim de sua vida Rousseau terá um complexo de inferioridade diante dessa maiúscula. Daí resultará um respeito cego dos valores consagrados. Digo cego, pois é um respeito que não se submete nem um instante ao teste dos sentidos. (VALLIER, 1961, p. 102).

5

Carta endereçada pelo artista ao juiz de instrução Boucher, datada de 19 de dezembro de 1907.

Ninguém ignora, em verdade, que Rousseau buscava sofregamente, e não é exagerado dizê-lo, ser reconhecido como pintor – ele que não possuía formação, mas que nem por isso deixava de orgulhar-se de seu autodidatismo – conforme testemunham os registros das ações, falas e atitudes que manteve durante sua carreira. Por outro lado, fato é que o aspecto da instrução e da cultura, ainda uma vez, pode estar relacionado à sua “ligação” com o universo da arte acadêmica. Nesse sentido, a percepção estética do Aduaneiro não poderia ser distinta daquela demonstrada pelo grande público da época em relação à arte. Além de contar com uma memória histórica sedimentada no imaginário comum, a arte acadêmica era essencialmente mais acessível àqueles que, sem maior instrução ou cultura artística, estavam habituados aos pressupostos do sistema clássico de representação, como era o caso de Rousseau. Em outras palavras, era mais fácil para o indivíduo mediano daquele tempo compreender a arte acadêmica do que a arte moderna, seja impressionista e ou de vanguarda, cujas propostas de ruptura com o realismo, com o emprego da perspectiva e o uso convencional das cores, por todas as suas exigências intelectuais, enfim, dificilmente exercia sobre ele algum tipo de apelo sensível.⁶ Desse modo, o pintor italiano Ardengo Soffici (1879-1964) pôde afirmar:

Sendo um homem simples, um homem do povo, Rousseau não tinha outra ambição além de representar a realidade tangível sob sua aparência a mais natural, o mais fielmente, o mais claramente, o mais precisamente possível. Se ele não conseguia, é porque a mão desobedecia o olho, o pincel era molemente conduzido por uma mão destreinada, as cores se rebelavam contra esse pincel [...]. Mas a intenção de Rousseau era esta: pintar com a graça, a perfeição, a maestria de Ingres, de Rafael [...]. (SOFFICI, 2016, pp. 258-259)

6

Em se tratando do artista que é objeto desta reflexão, duas ocasiões narradas por seus contemporâneos revelam sua reação à pintura moderna. Roch Grey (1914, p. 68), pseudônimo da baronesa Hélène d'Oettingen (1887-1950), relata como, certa vez, a respeito de Matisse, Rousseau se pronunciou: “Se fosse ao menos divertido! Mas é triste, meu caro, é medonhamente feio!”. O pintor norte-americano Max Weber (1881-1961), por sua vez, conta que o pintor, diante de quadros de Paul Cézanne (1839-1906), teria dito: “Você sabe, eu poderia terminar todos eles” (LEONARD, 1970, p. 23).

Ora, aí está a “contradição fundamental” do Aduaneiro de que fala Vallier, contradição de alguém que, em 1895 afirmava “estar a caminho de tornar-se um de nossos melhores pintores realistas” (PAYRÓ, 1944, p. 25), entendendo, portanto, que sua obra era realista, uma vez que seus esforços voltavam-se todos para esse fim, independentemente dos resultados que era capaz de obter com os recursos de que dispunha, ou seja, sem uma bagagem teórica acerca das regras e técnicas de representação. Rousseau não podia, pois, basear-se senão na arte acadêmica como modelo a partir do qual desenvolver sua pintura, forjando para si mesmo, conforme anota Vallier (1961, p. 102), “a consciência mais conformista, chamada a dirigir sua sensibilidade, que é revolucionária”. Em outras palavras, “Rousseau se abstrai, recoloca a arte em seu pedestal, manifesta frente a ela a ilimitada admiração do ignorante, do primitivo, pelos grandes valores do espírito”, assinala na mesma dicção Giulio Carlo Argan (1992, p. 134).

As três possibilidades tratadas acima complementam-se e na verdade somam-se para esclarecer o pensamento de Rousseau no tocante à arte acadêmica. Todavia, segundo nossa percepção contemporânea, a natureza da contradição que se apresenta é clara. Ela nasce, em primeiro lugar, do fato de a linguagem plástica do Aduaneiro ser tão completamente distinta do paradigma estético que ele se impunha, ou pelo menos que ele admirava sem reservas; em segundo lugar, essa contradição se deve à própria posição que o artista ocupa na linha evolutiva da história da arte, isto é, num momento onde precisamente entravam em colapso os pressupostos clássicos e a pintura passava a ganhar novos modos de expressão. Em suma, Rousseau, ele mesmo visto por seus contemporâneos, literatos e jovens artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Robert Delaunay (1885-1941), Alfred Jarry (1873-1907) e Guillaume Apollinaire, como um precursor dos valores que buscavam importar à arte de vanguarda, não apenas desconhecia o significado das transformações culturais de seu tempo, inclusive aquelas que lhe permitiram conquistar seu espaço, como voltava-se justamente para o ideal então combatido. A arte acadêmica, com seus temas repisados, seu estilo antiquado, seu preciosismo estéril, nessa altura apenas subsistia, e tudo o que de fato ocorria de importante em termos de pesquisa artística se dava nos círculos, já não impressionistas, mas pós-impressionistas, com Paul Gauguin, com Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), com os Nabis, com os

participantes do Salão dos Independentes e mais tarde com os do Salão de Outono. Era entre estes que Rousseau tinha assento, era com estes que convivia, o que apenas reforça o paradoxo.

FONTES, TEMAS E INSPIRAÇÃO

Mas a presença e o papel da memória acadêmica na obra do artista pressupõem aspectos de ordem formal e conceitual que apontam para a própria essência de sua linguagem. Seguindo o itinerário do pintor, vê-se desde as suas primeiras decisões, desde as suas primeiras escolhas, algo de sua personalidade, algo acerca da direção de seu fazer artístico. A organização plástica tanto quanto a organização discursiva de suas obras flui a partir das práticas previstas pela tradição clássica e atualizadas pela cultura acadêmica francesa no século XIX. A começar pelos métodos de trabalho que empregava, o Aduaneiro assume as disposições acadêmicas de modo objetivo, vários documentos e testemunhos evidenciando como aplicava os métodos tradicionais de composição, da planificação detalhada aos estudos preparatórios, conforme se constata quando analisados os esboços de paisagens, executados *en plein air*, mas que Rousseau não se permitia considerar como obras realizadas, senão como base para trabalhos que serão concluídos em ateliê, com critério e minúcia.⁷ Assim, observa John House (2006, p. 186), “uma tal prática não deixava lugar à parte de improvisação e de indeterminação na fabricação da imagem” que geralmente associamos à vanguarda do início do século e à modernidade, demonstrando, pelo contrário, o desejo da finalização, que levava o artista a buscar a uniformidade da superfície, a aplicação de uma pincelada lisa e finalmente o perfeito acabamento da textura, em oposição à pretensa espontaneidade de sua técnica.

Depois, e aqui sintomaticamente, o ideal acadêmico transparece na produção de Rousseau pela retomada de temas, quando não pela cópia explícita de modelos vindos desse universo, o que define ao mesmo tempo um procedimento fundamental no ensino

7

Carolyn Lanchner e William Rubin (1984, p. 46), a esse respeito, reforçam que “Rousseau tinha uma noção muito clara do finalizado; [seus croquis], tomados sobre o motivo, são ajuda-memória impressionistas feitos para serem transformados em quadros estilizados no ateliê”.

institucionalizado pela academia e um meio de “homenagear as formas de arte que ele admirava”, completa House (2006, p. 188). De modo amplo, é portanto a concepção estética acadêmica, ou antes uma interpretação pessoal dessa concepção, que orienta a criação do artista, em sua preocupação com a fidelidade ao real, em sua ligação à natureza, na filosofia da “liberdade deixada ao iniciador cujo pensamento se eleva no belo e no bem” (PAYRÓ, 1944, p. 25) – onde a expressão revela seu conhecimento da linguagem teórica acadêmica, baseada nos preceitos clássicos da verdade, da beleza e do bem.⁸

Além disso, destaca-se na sua obra uma nítida percepção acerca dos temas e gêneros convencionados pela tradição acadêmica, em estreita conformidade “à hierarquia estabelecida que colocava a pintura de história no topo e mantinha as paisagens e naturezas-mortas como gêneros secundários” (HOUSE, 2006, p. 188). Em Rousseau, esses dois últimos gêneros são comumente de pequeno formato e segundo consta eram estimados em somas mais baixas, enquanto que os retratos “têm formatos mais variados, desde aquele, modesto e destinado aos interiores, imagens de bustos, até as figuras em pé, de tamanho natural” (HOUSE, 2006, p. 189), concebidos de acordo com as expectativas do Salão e inspirados em artistas como Léon Bonnat (1833-1922) e Carolus-Duran (1837-1917). Tendo uma “consciência aguda dos gêneros, entendidos como um modo de classificação das obras de arte e como elementos determinantes para o artista”, salienta House (2006, p. 189), Rousseau revela todo o alcance do legado acadêmico nos destinos de sua pintura nos “tipos de quadros aos quais dava proeminência recorrendo às escalas mais grandiosas”, categoria em que se contam as alegorias, as obras com assuntos diversos que nomeava “criações” e as célebres paisagens exóticas.

No primeiro caso, o das alegorias, verificam-se exemplarmente as ambições artísticas do pintor, que desejava, no exercício desse gênero nobre, atrair a atenção do Estado e talvez obter uma encomenda

8

Para John House (2006, p. 191, n. 30), “A utilização por Rousseau da expressão ‘o belo e o bem’ mostra seu conhecimento da linguagem e da teoria acadêmica, pois ela retoma o título dos cursos de estética de Victor Cousin, que foram frequentemente reeditados, *Du vrai, du beau et du bien*”.

oficial, o que é confirmado por uma abundante documentação, inclusive cartas endereçadas pelo artista à administração pública. Desde obras como *A Guerra* (1894), passando por *Um Centenário da Independência* (1892) (fig. 1), até *Os Representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz* (1907) (fig. 2), o Aduaneiro procura uma afinação com os interesses oficiais e uma conexão com os temas celebrados nos salões. Quanto às “criações”, que compreendem telas como *A Cigana adormecida* (1897) e *Surpresa desagradável* (1901), e às paisagens exóticas, como *O leão faminto* (1905) ou *Cavalo atacado por um jaguar* (1910), sobressaem outros diálogos firmados com a academia, agora sobretudo em termos poéticos, na escolha de temas que vão do orientalismo e exotismo à pintura *animalière*, sugeridos pelas tendências da época. A quantidade de obras identificadas com modelos acadêmicos, nesse sentido, não deixa dúvidas sobre a força e o apelo dessa tradição sobre a produção do artista.

É desse modo que Rousseau empreende desde o início uma constante assimilação de fontes vindas da arte acadêmica e particularmente de artistas que admirava, como por exemplo Gérôme, com o qual mantém as mais frequentes aproximações. Vemos, assim, já em seu primeiro envio ao Salão dos Independentes, em 1885, um quadro cujo título remete à temática acadêmica, *Dança italiana*, hoje perdido, mas que permite supor no recurso a esse assunto uma tentativa de apoio na tradição e no gosto firmados à época. No ano seguinte, outra tela vem reforçar essa ideia, agora chamada *Uma noite de carnaval* (1886), onde a cena noturna e a atmosfera romântica destilada do imaginário *fin de siècle* permitiram a Sophie Monneret (1978/1979, p. 801) detectar ali um convincente paralelo com a célebre pintura de Gérôme *Desdobramentos de um baile de máscaras* (1857), tanto pela compatibilidade das escolhas quanto pela maneira como é descrita a paisagem. Outro par de obras, *Passeio na floresta* (1886) e *Encontro na floresta* (1889), confirma essa influência, que é decisiva nos primeiros exercícios de Rousseau e tão bem ilustra a ancoragem formal e conceitual de seu trabalho, num momento em que o neófito ainda buscava seu estilo pessoal, espelhando-se em modelos que terminam por caracterizar sua própria personalidade artística.

Ainda no final do século XIX, duas pinturas distintas entre si nas dimensões e na proposta discursiva, mas unidas pelo assunto

oriental *à la mode*, apontam para as decisões do artista: *A Cigana adormecida* e *A caça ao tigre* (c. 1895) (fig. 3). A primeira, um enorme painel, é diretamente inspirada por Jean-Léon Gérôme, não por um quadro seu especificamente, mas pela temática orientalizante que desenvolveu ao longo de sua carreira, sobretudo pela retomada de imagens marcantes de seu universo figurativo, como o deserto e uma de suas mais emblemáticas criaturas, o leão.⁹ Já a segunda tela, segundo esclarece Henry Certigny (1968), é uma apropriação explícita de um quadro do pintor austríaco Rudolf Ernst (1854-1932) exposto no Salão de 1895, *Leão capturado* (fig. 4), que Rousseau poderá ter estudado *in loco* ou mais provavelmente a partir de uma gravura de Charles Baude (1853-1935) tomada ao original, publicada no jornal *Le Monde Illustré* (12 de outubro de 1895) sob o título *Noite triunfal*. Nas duas ocorrências, a orientação da criação é claramente acadêmica, pela recuperação de um tema típico através do qual o artista busca filiar-se àquela tradição.

Esta noção de filiação, que também pode ser compreendida como uma forma de legitimação, é ainda mais nítida nas séries alegóricas, onde é acompanhada pela ambição do artista de ser reconhecido como pintor oficial. A pintura histórica francesa, ao longo do século XIX, serviu aos diferentes regimes políticos que se sucederam no poder, da Monarquia Restaurada à Monarquia de Julho, do Império à República, e inundava não apenas as mostras como os edifícios públicos, aqui sob forma de afrescos ou murais. Gérôme, por exemplo, deixou obras alegóricas que serviram ora ao governo imperial ora ao governo republicano, sendo essa uma constante na arte do período. Rousseau, em busca dessa vertente, criou em 1892 *Um Centenário da Independência*, obra comemorativa dos cem anos da proclamação da república (no contexto revolucionário), e no ano seguinte esboçou um painel sobre o mesmo tema a que deu o nome de *A Carmanhola* (1893), com o qual acredita-se que pretendia concorrer no concurso

9

Dora Vallier (1961, p. 66) sugere como possível fonte de inspiração do artista o quadro de Gérôme *As duas majestades* (1883), porém acreditamos numa derivação simbólica de *A Cigana adormecida* a partir de outra pintura do mestre acadêmico, *São Jerônimo* (1874), pelo tema mais evidente do homem à mercê da fera, especialmente caro a Rousseau e recorrente ao longo de sua produção.

aberto para a decoração da prefeitura de um município das cercanias de Paris (DELAUNAY, 2016, pp. 145-146), além de pintar uma tela hoje perdida intitulada *A Liberdade* (1893).

O artista, que era politicamente engajado, reflete em suas alegorias os ideais republicano e pacifista que defendia com ardor, ao mesmo tempo em que tenta um lugar no circuito artístico oficial da Terceira República francesa, dominado exclusivamente pela academia, da qual quer se acerrar com gêneros e temas derivados. Assim, em 1907, apresenta no Salão dos Independentes uma audaciosa tela com o longo título *Os Representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz*, onde reúne presidentes da França, soberanos estrangeiros e enviados coloniais numa apoteótica celebração da paz entre as nações, bem ao estilo da pintura histórica monumental. Embora Dora Vallier (1961, p. 76) tenha sugerido a possível lembrança do quadro de Gérôme, *Os embaixadores do Sião recebidos por Napoleão III* (1864), talvez seja mais compatível com a semântica dessa composição de Rousseau a obra do acadêmico Charles Porion (1814-1908), *A vinda dos soberanos à Paris para a Exposição de 1867* (1867), pelo mesmo acentuado apelo político e diplomático, pelo mesmo sentido narrativo de exaltação patriótica.

Outras derivações imediatas que situam a obra de Rousseau em relação a essa tradição podem ser localizadas em pinturas como *Quarteto feliz* (1902) (fig. 5) e *A Encantadora de serpentes* (1907), vinculadas tematicamente, segundo Dora Vallier (1961, p. 142) e Yann Le Pichon (2010, p. 221), aos quadros de Gérôme *A Inocência* (1852) (fig. 6) e *O encantador de serpentes* (c. 1870), respectivamente.¹⁰ *Quarteto feliz* é uma pastoral em moldes clássicos que configura um caso isolado na produção do artista, onde as figuras são pretendidas, no tratamento pictórico e nas poses, em relação de consonância com o princípio do “belo ideal”, evocado nas preliminares do desenho e nas alusões à estatuária. O rigor do traçado, seu esquematismo, acentua essa ideia: a mulher é concebida como as divindades pintadas em vasos de épocas

10

Sobre *A Encantadora de serpentes*, Le Pichon (2010, p. 221) vê ainda um paralelo formal com o nu feminino do painel central do tríptico *O Éden* (1899), de Lucien Lévy-Dhumer (1865-1953).

remotas, a delicadeza do contorno e o movimento do corpo da criança remetem aos *putti* renascentistas. Das pastorais provém igualmente a imagem emblemática do flautista, componente essencial da poética árcade. Por outro lado, *A Encantadora de serpentes* revela uma adaptação menos literal do modelo e uma interpretação mais poética e livre, em que o Aduaneiro elimina todo traço de cultura, devolvendo seu personagem a uma paisagem edênica, em síntese do melhor da linguagem exotista do fim do século – de onde deriva igualmente sua Eva (c. 1905-1907), que Yann Le Pichon (2010, p. 219) aproxima do quadro de Alexandre-Jacques Chantron (1842-1918) *Encantadora* (1899).

Enfim, engrossam o número das obras cujas fontes na arte acadêmica puderam ser identificadas, duas versões de uma paisagem intitulada *Vista da Bretanha*, datadas de 1906 e 1907, que reproduzem, de acordo com Dora Vallier (1970), uma cena campestre de Camille Bernier (1823-1902), *D'Anndour-Bannalec (Finistère)* (1873), tirada em gravura por Louis Eugène Pirodon (1824-?); e novamente duas versões da grande cena de caça da série sobre as selvas, *Combate entre tigre e búfalo* (fig. 7), de 1908 e 1909, tomadas ao quadro do belga Charles Verlat (1824-1890) *Búfalo surpreendido por um tigre* (1853) (fig. 8), provavelmente também através de uma gravura de Pirodon em circulação na época, conforme revelou Henry Certigny (1979).

CONCLUSÃO

Senão já por diversos testemunhos históricos em que o artista colocava-se claramente como um admirador da arte acadêmica, todos esses exemplos concretos da presença do legado acadêmico na obra de Rousseau confirmam os vínculos formais e conceituais que situam sua pintura em relação à essa tradição. Tendo a vida toda nutrido um profundo desejo por reconhecimento, por firmar-se como artista profissional, o Aduaneiro naturalmente dirigiu o desenvolvimento de sua linguagem pictórica para o estilo que então melhor caracterizava um certo paradigma de sucesso e prestígio no ofício.

Conceitualmente, à maneira acadêmica, seus quadros trazem personagens e objetos idealmente representados, dispostos numa realidade harmoniosa, em que muitas vezes a forma se

vê constrangida em proveito da composição, como nas pinturas de Jacques-Louis David (1748-1825) e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), por exemplo. As cores, melhor do que ninguém, Rousseau soube usá-las em franca proximidade com o universo classicizante: seus tons afloram sobre a tela, cintilam, combinam-se em orquestrações primorosas que fazem deste autodidata um exímio colorista. No limite da comparação, nem mesmo pelas deformações, pela tendência à estilização formal a serviço de uma visão idealizada, o artista deixa de estabelecer nexos com o academismo que se poderia chamar de mais “primitivo”, aquele representado por David e Ingres, a quem aludimos há pouco.¹¹ Em plena modernidade, Rousseau encarnou uma última e inesperada expressão da linguagem clássica, curiosamente associada à época em que esta ainda debilmente engatinhava, na passagem da Idade Média para o Renascimento, a exemplo de Fra Angelico (1387-1455) e Paolo Uccello (1397-1475), quando dos primeiros exercícios de um estilo que, ainda heteróclito, buscava sua identidade própria.

11

Nestes dois artistas, assim como em Rousseau, na representação dos corpos, por exemplo, notamos a mesma recomposição clássica em menoscabo da realidade anatômica e os mesmos procedimentos arbitrários sobre a forma visando uma representação idealizada dos seres e objetos. O paralelo com Ingres, especificamente, é abordado pelo pintor André Lhote (1885-1962) num artigo de 1923 consagrado ao Aduaneiro, no qual recorda o aspecto *naïf* de certas composições do mestre acadêmico, como *O banho turco* (1859-1863), procurando a partir daí explicar a linguagem de Rousseau em relação à tradição artística francesa.



FIGURA 1
Henri ROUSSEAU (1844-1910)
Um Centenário da Independência, 1892
Óleo sobre tela, 111,8 x 158,1cm
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



FIGURA 2
Henri ROUSSEAU (1844-1910)
Os representantes das potências estrangeiras vindo saudar a República em sinal de paz, 1907
Óleo sobre tela, 130 x 161cm
Musée Picasso, Paris



FIGURA 3
Henri ROUSSEAU (1844-1910)
A caça ao tigre, c. 1895
Óleo sobre tela, 38,1 x 46 cm
Columbus Museum of Art, Ohio



FIGURA 4
Rudolf ERNST (1854-1932)

Leão capturado, 1895
Óleo sobre painel,
71,1 x 90,2cm,
Coleção Particular

FIGURA 5
Henri ROUSSEAU (1844-1910)

Quarteto feliz, 1902
Óleo sobre tela, 95 x 58cm
Coleção particular



FIGURA 6
Jean-Léon GÉRÔME (1824-1904)

A Inocência, 1852
Óleo sobre tela, 212,1 x 155,9cm
Musée Massay, Tarbes



FIGURA 7

Henri ROUSSEAU (1844-1910)

Combate entre tigre e búfalo

(primeira versão), 1908

Óleo sobre tela, 183 x 203cm

The Cleveland Museum of Art,

Cleveland



FIGURA 8

Charles VERLAT (1824-1890)

Búfalo surpreendido por um tigre, 1853

Óleo sobre tela, 200 x 300cm

Musée des Augustins,

Toulouse



REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume. “L’Art [Les pompiers, Vallotton et le Douanier Rousseau]”. In: _____. **Chroniques et paroles sur l’art. Œuvres en prose complètes**. 3 vols. Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991, vol. II, pp. 400-404. [Artigo publicado originalmente em **Le Petit Bleu**, 3 de fevereiro de 1912].

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. Prefácio de Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CERTIGNY, Henry. “Aspects inconnus du Douanier Rousseau”. **Galerie des Arts**, nº 57, outubro de 1968.

_____. “Une source inconnue du Douanier Rousseau”. **L’Œil**, nº 291, outubro de 1979, pp. 74-75.

DELAUNAY, Robert. “Mon ami Henri Rousseau”. In: COQUEREAU, Raoul (org.). **Le Douanier Rousseau par ses contemporains**. Critiques, écrits, entretiens, essais, monographies, souvenirs, témoignages. Précédé d’une Chronologie détaillée. Paris: Bibliothèque Ombres, 2016, pp. 134-154. [Artigo originalmente publicado em **Les Lettres françaises (Tous les Arts)**, entre 7, 21 e 28 de agosto e 4 de setembro de 1952].

GARÇON, Maurice. **Le Douanier Rousseau accusé naïf**. Paris: Quatre Chemins-Editart, 1953.

GREY, Roch. “Souvenir de Rousseau”. In: APOLLINAIRE, Guillaume; CERUSSE, Jean (dir.). **Les Soirées de Paris**, nº 20, 15 de janeiro de 1914, pp. 66-68.

HOUSE, John. “Henri Rousseau en peintre académique”. In: **Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris**. Trad. de l’anglais par Hélène Tronc. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 15 mar. – 19 jun. 2006. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2006, pp. 185-191.

LANCHNER, Carolyn; RUBIN, William. “Henri Rousseau et le modernisme”. In: **Le Douanier Rousseau**. Catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 set. 1984 – 7 jan. 1985. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1984, pp. 37-100.

LEONARD, Sandra E. **Henri Rousseau and Max Weber**. New York: Richard L. Feigen & Co., 1970.

LEPICHON, Yann. **Le monde du Douanier Rousseau. Ses sources d’inspiration, ses influences sur l’art moderne**. Nouvelle édition. Paris: CNRS Éditions, 2010. [1ª ed. 1981, Paris, Robert Laffont].

LHOTE, André. "Exposition Henri Rousseau (Galerie Paul Rosemberg)". **La Nouvelle Revue Française**, 11e année, nº 122, Nouvelle Série, 1^o de novembro de 1923, pp. 627-629.

MONNERET, Sophie. **L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire international**. 2 tomes. "Bouquins", collection dirigée par Guy Schoeller. Préface de René Huyghe. Noms propres A à T. Tome I. Paris: Robert Laffont, 1978/1979.

PAYRÓ, Julio E. **El Aduanero Rousseau**. Biblioteca Argentina de Arte. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944.

SOFFICI, Ardengo. "Souvenirs sur le Douanier Rousseau". In: COQUEREAU, Raoul (org.). **Le Douanier Rousseau par ses contemporains**. Critiques, écrits, entretiens, essais, monographies, souvenirs, témoignages. Précédé d'une Chronologie détaillée. Paris: Bibliothèque Ombres, 2016, pp. 250-260. [Trecho da obra **Trenta Artisti Moderni Italiani e Stranieri**, Florença, Valecchi Editore, 1950].

VALLIER, Dora. **Henri Rousseau**. Paris: Flammarion, 1961.

_____. "L'emploi du pantographe dans l'œuvre du Douanier Rousseau". **Revue de l'Art**, nº 7, 1970, pp. 90-97.

_____. **Henri Rousseau**. Coll. "Les maîtres de la peinture". Org. Madeleine Ledivelec-Gloeckner. Paris: Flammarion, 1991.

PARANGOLÉS

HÉLIO OITICICA PARRESIASTA

TALITA TRIZOLI

Doutora em Educação sob a supervisão do prof. Celso Favaretto com a tese “Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70”. Mestre pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte com a dissertação “Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira”, orientada pela profa. Cristina Freire. Bacharel e Licenciada na área de Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia (2007). Foi professora na Faculdade de Artes Visuais e EAD da UFG, e no DEART – UFU. É pesquisadora do Núcleo de *Estudos em Pintura e Educação* (NUPPE) do departamento de Artes da UFU, do GEACC – *Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos* no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, do Kinosophia da FAFIL-UFG, e do Grupo de Estudos em *Estética Moderna e Pós-moderna* da Faculdade de Filosofia da USP. Curadora de projetos ligados às questões de feminismo, gênero, política e ética nas artes.



RESUMO

EFETUA-SE AQUI uma aproximação entre os Parangolés de Hélio Oiticica e o conceito de *parresía* de Michel Foucault, principalmente via os últimos cursos no *Collège de France* do filósofo. Partindo de uma perspectiva particular desse gesto máximo de risco e coragem no mundo helênico, a *parresía*, até as investidas vivenciais de Oiticica, verifica-se assim a permanência da potencialidade política e poética na arte contemporânea brasileira, em uma de suas figuras icônicas.

PALAVRAS-CHAVE

Hélio Oiticica. Parresía. Michel Foucault. Arte brasileira.

ABSTRACT

AN APPROXIMATION is made here between the of Helio Oiticica and the concept of *parresía* of Michel Foucault, mainly through the last courses in the *Collège de France* of the French philosopher. Starting from a particular perspective of this maximum gesture of risk and courage in the Hellenic world, the *parresía*, until the invigorating ventures of Oiticica, it is verified the permanence of political and poetic potentiality in contemporary Brazilian art, in one of its iconic figures.

KEYWORDS

Hélio Oiticica. Parresía. Michel Foucault. Brazilian art.

*Porque um pintor trabalharia se não fosse
para ser transformado por sua pintura?*

Michel Foucault. Une Interview de Michel Foucault par
Stephen Riggins, In: Dits et Ecrits. IV, Paris: Gallimard, 1994, p. 536

E as suas ideias quais são?

*Fazer uma arte que leve as pessoas
a uma relação afetiva com o mundo.*

Hélio Oiticica. Norma Pereira Rêgo. Entrevista “Mangueira e Londres
na rota, Hélio propõe uma arte “afetiva”. Jornal Última Hora, 31 jan 1970.
In: FILHO, Cesar Oiticica. COHN, Sergio. VIEIRA, Ingrid. (Orgs.) Encontros:
Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 101

MODUS OPERANTI

O PRINCÍPIO de ruptura operou como um imperativo no mundo Moderno. Das artes literárias, musicais e visuais, até o âmbito político, pôde-se observar um movimento de intensidades consideráveis para o rompimento com uma verdade, uma ordem já sedimentada no cotidiano, ou mesmo um sistema social alicerçado em preceitos tradicionais. Evidenciava-se com isso um anseio de construção e/ou modificação do dia a dia, que caracterizava parte dos princípios de atuação da Modernidade desde seus primeiros sinais no final do século XVIII, e que abarcava inclusive o âmbito das subjetividades.¹

Sobre a égide desse imperativo de ruptura, é possível verificar ainda certas estratégias de ação que se articulavam, grosso modo, sobre três eixos principais frente aos problemas e contradições da época: a postura de confronto, a ação de resistência e a posição do silêncio – mas cada qual estabelecendo uma condição de jogo, de negociação, com o meio em que o sujeito está inserido. Tais

1

A respeito das discordâncias datativas e geográficas do conceito de Modernidade, por questões de conveniência, não se entrará aqui na discussão sobre seu “nascimento”, pois além desse não ser o objeto de análise do presente ensaio, compreende-se que a datação de tal época está à mercê das múltiplas variáveis das áreas de conhecimento.

opções político-conceituais arranjavam-se via movimentos de avanços e recuos no âmbito do público e do privado, geralmente voltados às contingências da vida e, nos quais, muitas vezes, subversões sutis do cotidiano eram a alternativa mais potencializadora disponível – mas que exigem, ainda hoje, um constante monitoramento crítico.

Partindo desse viés de uma “indisciplina” afetiva moderna, é relevante apontar a presença dessa metodologia de subversão estratégica – a qual é constantemente posta à mercê de riscos e ameaças, mas almejan-te de uma possível ruptura dos hábitos da vida, como certa transcendência das banalidades – a partir de uma aproximação entre a produção artística de Hélio Oiticica (1937-1980), mais especificadamente seus Parangolés, e o conceito de *parresía*² destrinchado por Michel Foucault (1926-1984), principalmente em seus últimos cursos no *Collège de France* (no caso: *A hermenêutica do sujeito*, ministrado entre 1981 e 82, *O Governo de Si e dos Outros* entre 1982-83, e a segunda parte desse derradeiro curso, *O Governo de Si e dos Outros: A Coragem da Verdade*, em 1983-84).

Esses últimos cursos de Foucault, ministrados entre 1982 e 1984, evidenciam um interesse intelectual do filósofo francês em esboçar seu projeto final de investigação das práticas de (auto)subjetivação desenvolvidas no Ocidente. Falecido em 1984 por decorrência de complicações do vírus HIV, os textos de transcrição dos cursos mostram uma estrutura de argumentos e um elencar de problemas, direcionados para uma síntese de ética da vida, apenas esboçado nos trabalhos iniciais que inauguram seus objetos de investigação marginal: loucos, hermafroditas, homossexuais, prisioneiros, histéricas e todo o aparato normativo social que os fundamenta como excluídos.³

2

“Um dos significados originais da palavra grega *parresía* é o ‘dizer tudo’, mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra, etc. Essa noção de *parresía*, que era importante nas práticas da direção de consciência, era, como vocês se lembram, uma noção rica, ambígua, difícil, na medida em que, em particular, designava uma virtude, uma qualidade... é um dever também... e enfim é uma técnica, é um procedimento: há pessoas que sabem se servir da *parresía* e outras que não sabem se servir da *parresía*.” (FOUCAULT, 2010, p. 43)

Após empreender digressões sobre a natureza dessas exclusões, seus mecanismos de perpetuação e a ambiguidade inserida em suas determinações, os trabalhos de Foucault passam a salientar cada vez mais a condição política latente desses sujeitos marginais, suas potencialidades de existência, e principalmente, suas vozes.

A preocupação com as condições de existência do emissor de discursos sempre esteve presente em suas investigações, com intensidades variáveis, mas é a partir da *Hermenêutica do Sujeito*, curso de 1982, que a questão da formação das subjetividades e as práticas individuais de veridicção tornam-se objeto de preocupação do autor – e passam a ser historicamente e filosoficamente escrutinadas nos cursos correspondentes: *O Governo de Si e dos Outros* e *A Coragem da Verdade*, dedicados *in resumen*, à parresía como modo de vida ética e suas variantes na história ocidental.

Tanto Hélio Oiticica quanto Michel Foucault operavam sobre essa égide da ruptura das sedimentações afetivas e morais, seja pela ética da vida, seja pela subversão dos sistemas de representação que estavam imersos.

BREVE RELATO DA PARRESÍA

Tomemos aqui, como referência para síntese, a série de conferências ministradas por Foucault no ano de 1983, em Berkeley, onde ele efetua uma compilação de seu escrutínio pelo conceito grego da parresía.⁴ Como marco inaugural, o

3

“ (...) “o que procurei fazer foi uma história do pensamento. E por ‘pensamento’ queria dizer uma análise do que se poderia chamar de focos de experiência, nos quais se articulam uns sobre os outros: primeiro, as formas de um saber possível; segundo, as matrizes normativas de comportamento para os indivíduos; e enfim os modos de existência virtuais para sujeitos possíveis” (...).

(...) “Do conhecimento ao saber, do saber às práticas discursivas e às regras de veridicção – foi esse deslocamento que procurei fazer por um certo tempo” (...).

(...) “tratava-se de analisar o eixo de constituição do modo de ser do sujeito. E aí o deslocamento consistiu em que, em vez de se referir a uma teoria do sujeito, pareceu-me que seria preciso tentar analisar as diferentes formas pelas quais o indivíduo é levado a se constituir como sujeito.” (...). (FOUCAULT, 2010, p. 04 e 06).

filósofo francês localiza o primeiro uso do termo em Eurípides – mas a presença do conceito, ainda que com particularidades e variantes, tem seguimento até alguns tratados patrísticos do século V. d.c. (FOUCAULT, 1983, p. 02).

Elegidas como objeto de evidência, as três peças de Eurípides sobre as quais Foucault se debruça, (*Íon*, *As Fenícias* e *As Bacantes*), servem como ponto de partida para corroborar a relação já previamente investigada entre Subjetividade e Verdade com o funcionamento democrático grego, ou seja, após a constatação dos processos de subjetivação perpetrados pelos movimentos de Cuidado de si e Conhecimento de si, no curso *Hermenêutica do Sujeito*, Foucault volta-se para as relações “públicas” de subjetivação que toma como lugar a *ágora*, onde a *parresía* é prática necessária para a democracia, e equiparada ali à ética. Foucault sintetiza:

As it appears in Euripides plays and also in the texts of the Fourth Century BC, parrhesia is an essential characteristic of Athenian democracy. ... we can say quite generally that parrhesia was a guideline for democracy as well as an ethical and personal attitude characteristic of the good citizen. Athenian democracy was defined very explicitly as a constitution (*politeia*) in which people enjoyed *demokratia*, *isegoria* (the equal right of speech), *isonomia* (the equal participation of all citizens in the exercise of power), and parrhesia. (FOUCAULT, 1983, p. 07)

4

“The text was compiled from tape-recordings made of six lectures delivered, in English, by Michel Foucault at the University of California at Berkeley in the Fall Term of 1983. The lectures were given as part of Foucault’s seminar, entitled “Discourse and Truth”. Since Foucault did not write, correct, or edit any part of the text which follows, it lacks his imprimatur and does not present his own lecture notes. What is given here constitutes only the notes of one of his auditors. Although the present text is primarily a verbatim transcription of the lectures, repetitive sentences or phrases have been eliminated, responses to questions have been incorporated--whenever possible--into the lectures themselves, and numerous sentences have been revised --all in the hope of producing a more readable set of notes.” (PEARSON, 1985, in FOUCAULT, 1983, p.67)

In resumen, a *parresía* em Foucault seria a prática de veridicção por excelência. Traduzida de modo sintético como “fala-franca”, o que se verifica é certa constância e necessidade no ato de dizer uma verdade francamente, com coragem, para os outros e para si, como forma de vida – mas em condições sociais específicas, pois “a *parresía* é uma *certa maneira* de dizer a verdade”. (FOUCAULT, 2010, p. 51)

As condições especiais para a existência e manifestação da *parresía* modificam-se de acordo com o meio e tempo histórico, mas mantêm-se essencialmente da seguinte maneira: é preciso espontaneidade no ato do emissor e certa pureza no linguajar, justamente por seu caráter impulsivo, de confissão e declaração. Uma situação de vida limite, de caráter agonal, também se faz necessária a fim de salientar seu ato de coragem, de caráter firme e sincero, e por fim, há o aspecto do risco de vida, iminência de morte (mesmo que simbólica) para aquele que emite o discurso parresiástico: “A *parresía* é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve.” (FOUCAULT, 2011, p. 13)

Não por menos que Foucault elege peças gregas clássicas para exemplificar a *parresía* e suas variantes no mundo grego, pois seu caráter de tragicidade é latente. Um parresiasta⁵ é um sujeito dotado de coragem, mas principalmente de direito social de exprimir francamente uma verdade sobre as contingências políticas de seu entorno, além de Verdades sobre si também – e, adendo, o parresiasta crê em seu discurso, toma-o como expressão verdadeira de seu espírito perante momentos limiares, ou seja, faz-se herói, mesmo que momentaneamente, como bem aponta José Luís Câmara Leme:

Atente-se que a verdade parrésica não é uma verdade geral ou abstracta, é uma verdade de natureza ética

5

“O parresiasta será aquele que diz a verdade e que, por conseguinte, se distanciará de tudo o que pode ser mentira e bajulação. *Parresiázesthai* é dizer a verdade”. (FOUCAULT, 2010, p.51)

que tem um destinatário preciso; por exemplo, é uma verdade que expõe a cobardia ou mentira de um indivíduo identificável. Se é uma verdade que dói é justamente porque obriga o destinatário a reconsiderar a sua própria vida, e se for reconhecida tem consequências concretas no seu cotidiano mais imediato. (LEME in RAGO, VEIGA-NETO, 2009, p. 199)

Esse direito social de tomar a palavra e dizer a Verdade, no mundo grego antigo, caracteriza-se pela condição de pertencimento desse sujeito ao seio da democracia ateniense – em outras palavras, é preciso que o mesmo seja cidadão, filho de mãe grega e dessa maneira portador do *jus sanguinis* à voz sobre as decisões da *pólis*.

Encontrar essa Verdade expressa de modo impetuoso e arriscado consiste para Foucault o núcleo de suas indagações, afinal: Quem pode ser um parresiasta? Pois não basta a coragem e o risco, como claro fica ao longo do curso de 82. É necessária certa *Aufklärung* nesse discurso emitido sobre o furor das contingências, mas uma *Aufklärung* em que o movimento de saída da menoridade,⁶ o *Ausgang*, é mais importante que a própria tomada de consciência da maioridade, da autonomia. O movimento de fuga, escape, saída, é de maior potencialidade simbólica nessa trama.⁷

6

(...) “a menoridade de que a Aufklärung deve nos fazer sair se define por uma relação entre o uso que fazemos da nossa razão, ou que poderíamos fazer, e a direção (a *Leitung*) dos outros. Governo de si e governo dos outros: é nessa relação, nessa relação viciada que se caracteriza o estado de menoridade”. (...) (IDEM, p.32)

(...) Não se deve à violência de uma autoridade, deve-se simplesmente a nós mesmos, a uma certa relação com nós mesmos.” (...) (IDEM, p.32)

(...) “o que a Aufklärung deverá fazer, o que ela está fazendo, pois bem, vai ser justamente redistribuir as relações entre governo de si e governo dos outros.” (...) (IDEM, p.32)

7

(...) “temos a impressão de que Kant designa um movimento, um movimento de saída, um desprendimento que está se realizando e que constitui precisamente o elemento significativo da nossa atualidade”. (...) (IDEM, p. 27)

Com isso, perguntamos livremente: um artista pode ser um parresiasta? Afinal a tradição platônica considera-os sujeitos dúbios e politicamente perigosos, com um potencial ludibriador e perverso para o bom funcionamento da cidade ideal, devido as suas capacidades ilusionistas, sedutoras e deturpadoras do real, assim como vê a *parresía* como um sinônimo de “tagarelice”⁸ (FOUCAULT, 1983, p. 03). Assim, sobre quais circunstâncias, ancorando-nos nas explicações foucaultianas, um artista pode tornar-se um parresiasta de seu tempo?

A resposta mais óbvia para essa pergunta seria, talvez, a politização da prática artística – mas não necessariamente sobre o respaldo das vanguardas russas, nas quais ocorreu uma profunda dissolução do sistema de arte como um todo, em prol de um projeto de embaralhamento entre a arte e a vida, e muito menos pela apropriação estatal do vocabulário artístico com fins de propaganda que posteriormente ocorreu.

Não, o que se propõe aqui é explicitar as potencialidades parresiásticas no seio do sistema vocabular artístico, sem pretensões de supressão do circuito em prol de uma pragmatização de seu fazer. Apesar de a autonomia artística ser um mito do mesmo patamar que a genialidade de seus atores, não se pode negar a existência de todo um campo de conhecimento específico relacionado ao fazer/produzir/propor artístico.

Desse modo, as veridicções artísticas expandem-se para o campo da política como forma de potencialização do *ethos*, e de catarse do cotidiano: Hélio Oiticica e seus Parangolés serão aqui

8

“There are two types of parrhesia which we must distinguish. First, there is a pejorative sense of the word not very far from “chattering” and which consists in saying any or everything one has in mind without qualification. This pejorative sense occurs in Plato, for example, as a characterization of the bad democratic constitution where everyone has the right to address himself to his fellow citizens and to tell them anything – even the most stupid or dangerous things for the city. This pejorative meaning is also found more frequently in Christian literature where such “bad” parrhesia is opposed to silence as a discipline or as the requisite condition for the contemplation of God. As a verbal activity which reflects every movement of the heart and mind, parrhesia in this negative sense is obviously an obstacle to the contemplation of God.” (FOUCAULT, 1983, p. 02)

exemplares para tais propostas, mas de modo algum, redutores de possibilidades.

ENFRENTAMENTO POLÍTICO-ESTÉTICO DO PARANGOLÊ

Atualmente, Hélio Oiticica é uma das figuras mais aclamadas do sistema de artes, principalmente por sua radicalidade de propostas artísticas e seu caráter de vanguarda em relação à produção dos grandes centros da época, mas também pela transgressão e marginalidade de sua trajetória de vida.

Filho do fotógrafo e anarquista José Oiticica Filho e pupilo de Ivan Serpa, aos 16 anos, nos cursos livres do MAM-RJ e do crítico Mário Pedrosa posteriormente (CARNEIRO, 2004, p. 173 a 183), Hélio iniciou sua trajetória relativamente cedo, com trabalhos sobre a égide do binômio concretismo-neoconcretismo no final da década de 50 – a ponto de ter sido integrante do Grupo Frente no RJ.

Suas composições de caráter geométrico no período, os *Metaesquemas*, apesar de adequarem-se ao vocabulário formal do concretismo, já evidenciavam um ímpeto de movimento, um sintoma de inquietação contra a ordem preponderante nos jogos de grupamento – vale lembrar aqui a principal característica do grupo Ruptura em São Paulo, representantes dos preceitos concretistas da época, e que salientavam constantemente a necessidade de regras, padrões, convenções e normas para a elaboração racional, matemática e moderna de um trabalho artístico. De certa maneira, é contra essa rigidez que Oiticica e seus contemporâneos cariocas manifestam-se, quase como um parricídio freudiano, ao efetuar a ruptura com a ortodoxia construtiva, e ao fundarem o movimento Neoconcreto.

9

“O labirinto é o percurso, o trajeto, a repetição diferente dos caminhos. Segundo Deleuze, ‘o labirinto não é mais o caminho onde a pessoa se perde; é o caminho que retorna’. Pertence, pois, ao tempo fragmentário, à nossa espiral temporal, pois o que retoma não é o mesmo. O retomar diferente é da ordem do desconhecido, da surpresa. O retorno alterado é o próprio devir... A metáfora erótica do labirinto é inevitável, pois trata-se de uma experiência sensorial, corporal e extática do espaço.” (BERENSTEIN, 2003, p. 92-93)

FIGURA 1
Hélio OITICICA

Metaesquema,
déc. 1950

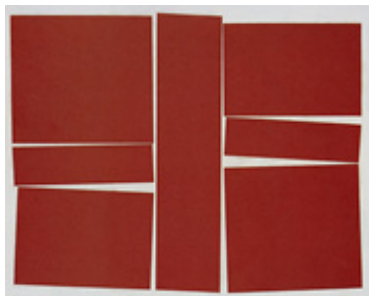


FIGURA 2
Hélio OITICICA

Metaesquema,
déc. 1950

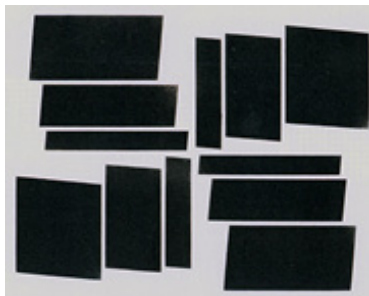


FIGURA 3
Hélio OITICICA

Metaesquema,
1957



Nesses primeiros trabalhos do jovem artista, vemos retângulos, quadrados e trapézios, formando diagramas de partituras, padronagens sísmicas e labirínticas,⁹ ou mesmo largas expansões geométricas de cor sobre os papéis/lonas. São formas milimetricamente riscadas a lápis e cobertas por guache ou tinta acrílica, mas seus ângulos e posições destoam de todo o apuro técnico empregado, ao girarem alguns graus a mais que seu centro de equilíbrio, ou mesmo quando parecem estabelecer caminhos de olhar com suas disposições de vórtice sobre a superfície branca.

Favaretto comenta:

Os *Metaesquemas* são composições seriadas que indicam virtualidades espaciais específicas. Prefigurando os desenvolvimentos futuros. Alguns são projetos de labirintos, ambíguas estruturas em planos e degraus; outros são planos saídos de um quadro neoplástico, que, desmembrados, bailam no espaço sugerindo uma estrutura vertical-horizontal, explorando os efeitos de cheio e vazio e de destacamento das placas de cor, como se películas se deslocassem de uma base. As formas, de cores puras e uniformes, abrem-se, soltam-se, abrem frestas; articulam-se ritmicamente. Numa plástica mais musical que arquitetônica, liberando a forma do suporte, de modo que a percepção assiste ao desprendimento da

FIGURA 4
Hélio OITICICA

Relevo Espacial,
1959



FIGURA 5
Hélio OITICICA

Núcleo NC 6,
1960/63



FIGURA 6
Hélio OITICICA

Bólido Caixa 11,
1964



própria cor no espaço; a cor ganha estabilidade própria e transcende a estrutura. (FAVARETTO, 2000, p. 52)

A presença dessa latente necessidade de expansão da estrutura a partir do movimento de corpos, objetos e também do olhar, como uma *Ausgang* pictórica, toma efetivamente o território do tridimensional com os Relevos Espaciais, os Núcleos e alguns Bólides – há um chamado de expansão da cor no espaço, de materialização da abstrata condição da cor a partir da experiência sensorial propiciada pelos objetos/instalações. Oiticica procurava, acima de tudo, uma vivência efetiva do aspecto intelectual da fruição artística: “O que me interessa é o ‘ato total de ser’ que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um ‘ato total de vida’, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser.” (OITICICA in BRAGA, 2008, p.44)

Tal pretensão é alcançada com os Parangolés, inúmeras vestes/capas, elaboradas em materiais maleáveis, mas acima de tudo, táteis e coloridos, de tecidos, plásticos, folhas metálicas, com areia, terra, pedras, etc., e que se relacionam exatamente com essa necessidade de fruição da cor/forma para além de sua natureza retiniana. Favaretto comenta:

Bólides e Parangolés são objetos-penetráveis: exercitam a abertura das proposições arquiteturais, especificam as virtualidades do núcleo de cor, materializando a junção entre sentido estrutural e sentido de

cor. Constituem-se, assim, como centros nucleares de energia, que expandem a estrutura-cor no espaço e no tempo, fazendo-a fulgurar... As operações abandonam o âmbito das estruturas que dialogavam diretamente com a espacialização neoplástica, instalando-se em objetos ou situações especializadas, propostos como estímulos perceptivos e mentais que excitam comportamentos renovados. (FAVARETTO, 2000, p. 90)

Os Parangolés são assim, quase aparelhos de sentir para esses elementos tão caros ao universo artístico – mas que habitam instâncias específicas da percepção, de difícil miscelânea. Para que a experiência de ruptura dos sentidos plásticos se efetue segundo as premissas de Oiticica, é preciso que essas capas/mantos sejam “ativadas”, que abandonem sua condição de objeto a ser contemplado para operarem como objetos de transcendência.

Para tanto, a coragem de portá-las e de movimentá-las implica uma desterritorialização do observador/espectador em relação ao seu espaço de seguridade retiniana: olhar não basta, é preciso se (co)mover com o objeto, sentir sua presença, textura, cheiro, peso e cor, pois como aponta novamente Favaretto, “os *Parangolés* são abrigos que envolvem o corpo; salientam ações e gestos esplendentes de cor: carregar, andar, dançar, penetrar, percorrer, vestir, são os atos das extensões do corpo” (FAVARETTO, 2000, p. 105)

Mas os sacos/capas/mantos de Oiticica são também um mergulho, um cobrir-se de cor e forma, tramas e volumes, diferentes pesos e amarras, que obrigam ao portador/ativador/dançarino a se deslocar de modo diverso do usual, a gesticular

10

O termo cunhado pela dupla Gilles Deleuze, filósofo, e Félix Guattari, psicanalista, diz respeito a um conjunto de práticas de existência, onde procura-se efetuar um deslocamento crítico das fundamentações epistemológicas de subjetivação. Para tanto, e observando a obra de Antonin Artaud, propõe-se gestos de desapego e desterritorialização, a fim de se criar/desdobrar possibilidades outras de vivência, e desafiadoras as regulamentações capitalistas do desejo. Vide: (DELEUZE & GUATTARI, 2008)

além do seu óbvio cotidiano. A experiência de fruição estética já não se comporta ao olho, órgão por excelência da modernidade, mas se expande pelos músculos, peles e ossos do “ativador”, em um CsO¹⁰ representativo dos morros do Rio, forjado pela adversidade. Wally Salomão elucida a respeito:

O brutalista PARANGOLÉ de HO nasce da constatação da contingência, nada tem de decorativo ou polido. Surge de uma vontade de apreender o sentido bruto do mundo em seu nascedouro. Cumplicidade e simbiose com as agruras e a volta por cima daqueles que na metáfora geométrica constituem a base da pirâmide social. Daqueles que vivem, o mais das vezes, de bicos, de bocas, de expedientes, de subempregos, de camelotagem. (SALOMÃO, 2003, p.38)

Oiticica afirma a respeito de suas capas/mantos, em texto do catálogo de sua mostra na Whitechapel na década de 60:

FIGURA 7

Hélio OITICICA

Parangolés, 1967



The cape is not an object but a searching process, searching for the roots of the objective birth of the work, the direct perceptive moulding of it. This is why its constructive method is popular and primitive, referring to flags, tents, capes, etc. It is not a finished object and its spatial sense is not definite.

It is more a constructive nucleus laid open to the spectator's participation, which is the vital thing. All its details are relative. Each work is only the means in the search for environmental wholes, which would be created and explored in all their degrees from the infinitely small, to the architectonic urban space, etc... These degrees are not established a priori but make themselves out of the creative need as it is born. The use or non-use therefore of prefabricated elements which make up these Works, is only important as a detail of meaningful wholes, and the choice of these elements is a response to the immediate needs of each work. The work may take the form of a banner – but it is not representing a banner, or transferring an already existing object to another plane. It assumed this nature when it took shape, when it moulded itself in the spectator's act. The tent takes its shape from the actual walking around of the spectator, its structure is unveiled through the direct bodily action of the spectator. (OITICICA in BRETT, FIGUEIREDO, 2007, p. 112)

FIGURA 8

Ivan CARDOSO

Stills do filme H.O

1979



FIGURA 9

Ivan CARDOSO

Stills do filme H.O

1979



A ação de participação do espectador torna-se esteticamente mais relevante que o objeto criado pelo artista – o qual corre o risco de tornar-se obsoleto, inútil. Os primeiros Parangolés datam de 64. Em entrevista a *Guinle*, Oiticica conta que transitava pelas vias movimentadas do centro do Rio e deparou-se então com um abrigo improvisado por um morador de rua, onde via-se uma miscelânea de materiais que formavam uma espécie de casulo/santuário, ou uma casa, com plásticos, telas de arame, madeiras, e demais materiais descartados no lixo. E no meio dessa “bagunça” habitacional, improvisada e de risco, havia a palavra-gíria Parangolê, de origem obscura, desconhecida, mas que se refere exatamente a essa condição de simulacro caótico e confuso, discurso mentiroso e dúbio, que declara a situação de não-humanidade desses “marginais”. Oiticica afirma:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra “Parangolê”. Aí eu disse: “É essa a palavra”. (GUINLE in FILHO, COHN, VIEIRA, 2009, p. 269)

Mas não é tanto o Parangolê e sua capacidade de ruptura dos padrões de construção e fruição artística que aqui nos interessam, pois não são eles, indumentárias-maquinário de expansão do sentir, que constituem a parresía de Oiticica, mas sim sua primeira demonstração pública em um espaço expositivo formal: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na ocasião da *vernissage* da mostra Opinião 65, no final da tarde do dia 12 de agosto de 1965.

A icônica mostra, organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, uma das poucas curadoras/galeristas mulheres da época e seu parceiro amoroso de então, também galerista e marchand, é principalmente lembrada como porta de apresentação formal da vertente pop da arte brasileira, intitulada de Nova Figuração, e suas conexões com a *Nouvelle Figuration* francesa e a *Otra Figuración* argentina.

Por estar alocada no principal espaço de exibição e propagação da arte moderna na cidade, e geograficamente posicionado em frente à Marina, local tradicional de encontros da elite carioca, o MAM-RJ possuía um alto grau de atração não apenas para artistas e estudiosos, que ali se encontravam constantemente, ou no bar do museu ou nas aulas de Serpa e companhia, mas também para a alta sociedade da época e demais dignitários políticos e administrativos do Rio, que utilizavam suas aberturas de exposição e de “prestígio” das artes para efetuar o *tê-tê-a-tê-tê* de contatos, como uma extensão de seus clubes privativos.

E no seio da alta classe culta e intelectual do Rio, ao cair da tarde, surge o portador do nome do deus grego da luz, “Ἥλιος, Hélio Oiticica, para efetuar a exibição de seus Parangolés, como acordado com a direção e organização da exposição.

11

“O ambiente em que crescera era intelectualizado, formado por médicos, cientistas, artistas, jornalistas, escritores, políticos desde os tempos do tataravô. A família Oiticica em Alagoas incluía latifundiários de engenhos de cana. As mulheres da família no século XIX, mesmo que destinadas ao casamento, geralmente com os primos, estudavam em colégios de elite da Capital Federal e Petrópolis. O condicionamento a que se refere Hélio se molda por gerações de títulos universitários e de participação ativa na vida cultural e política do país.” (CARNEIRO, 2004, p. 196)

12

“Antes demais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização.”

(...) “o condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto – devo dizer, aliás, que o processo já vinha formando antes que eu o soubesse.” (...) (OITICICA, 1986, pp. 72 e 73)

No entanto, o jovem artista, filho de artista, neto de anarquista pernambucano, oriundo da classe média intelectualizada/libertária e branca,¹¹ vinha acompanhado pelos sujeitos de seu descondicionamento burguês:¹² os passistas da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira – negros e favelados, marginais sociais por excelência. Beatriz Scigliano Carneiro narra o seguinte:

A direção do museu acabara de impedir a entrada do grupo de sambistas que apresentaria a proposta de Hélio Oiticica no vernissage inaugural da Feira Opinião 65 sob alegação de serem barulhentos e de estarem vestidos de modo inadequado em tempos que gravata e vestidos de shantung garantiam o acesso à arte. A intenção de Hélio era que seus trabalhos fossem apresentados pelos seus amigos da Estação Primeira da Mangueira dentro do museu suficientemente amplo para abrigar uma escola de samba inteira... Ele não contou com a reação dos dirigentes da instituição assustados com o que consideraram uma invasão de favelados irreverentes, quiçá perigosos, festejando um carnaval extemporâneo. (CARNEIRO, 2004, p. 231)

FIGURA 10
Hélio OITICICA

Parangolê
P15, Capa 11,
Incorporo a
Revolta, 1967



FIGURA 11
Hélio OITICICA

Mosquito da Mangueira
usando Capa 6 (Parangolê 10),
1965, e Bólido 5 (Homenagem
a Mondrian), 1964



O escândalo estava instaurado. Não bastasse a produção dos Parangolés, meio vestimentas maltrapilhas, meio casulos, meio camisas-de-força rompidas, as quais ninguém entendia e observava de soslaio seus movimentos e agitações, agora o jovem anárquico e nietzschiano decidira romper os limites das fronteiras sociais sedimentadas desde os primórdios da colonização, ao tentar ingressar no sagrado espaço da cultura de elite, com indivíduos pertencentes ao popular, ao vulgar das ruas. Waly Salomão poetisa:

Tudo corria às mil maravilhas na inauguração da mostra do Museu de Arte Moderna (MAM). Nenhum penetra nem ninguém desalinhado. Convite, terno e gravata eram obrigatórios. Mulheres emperiquitadas com seus cabelos-esculturas de laquê. Esculturas que levariam o Tunga, artista da geração posterior, ao delírio. Amena *vernissage* de obras corrosivas, o protocolo sendo cumprido à risca. “Exposição de ruptura ... estética cômoda ... tradição plástica caduca ... socialização da obra de arte”, tais figuras incendiárias extraídas da apresentação de Ceres Franco, restariam como retórica selvagem (*jàuve*) de um salão civilizado da *Rive Gauche*. Mas de repente, não mais que de repente, o algo mais aconteceu. Aviso é que não faltou, cinco dias antes da inauguração da mostra, a sagaz crítica de arte Esther Emílio Carlos fez uma premonição no *Diário de Notícias*: “Por que o MAM não se lembrou de apresentar Hélio Oiticica numa individual, usando no mínimo duas salas para poder expor dignamente sua obra? O PARANGOLÉ será sem dúvida alguma prejudicado na mostra coletiva Opinião 65 e principalmente no dia da inauguração.” Um segredo estava sendo gestado e um passarinho soprou no ouvido da Esther Emílio, homenageada por HO em MITOS VADIOS, São Paulo, 1978. A peruca feminina que ele usava, nesta performance desvairada, pertencia à coleção particular da crítica de arte-amiga. A linha entre ironia e simpatia é tênue, nessa homenagem é evidente que existe uma ironia, evidente que existe uma Simpatia. O “Amigo da Onça” apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus PARANGO-

LÉS, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas-maneiras! Os passistas da Escola de Samba Mangueira, Mosquito (mascote do PARANGO-LÉ), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala “Vê Se Entende”, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos, entrando pelo MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões: – Merda! Otários! Racismo! Crioulo não entra nesta porra! Etc., etc., etc. ...

Rubens Gerchman em depoimento à equipe do crítico de arte Frederico Moraes declara sua perplexidade e adesão: “Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado.” Hélio expulso e, também, todo seu pessoal do samba. E o PARANGO-LÉ rolou nos jardins externos do Museu arrastando a massa *gingante* que antes se acotovelava contemplativa diante dos quadros. (SALOMÃO, 2003, p. 58-59)

EIS A PARRESÍA!

O artista, Oiticica, tachado de arruaceiro, anarquista, drogado, marginal e demais termos pejorativos¹³ ligados a sua opção de vida boêmia e intensa, ao tentar romper o limiar simbólico de segregação social pelo viés artístico, defronta-se com a resistência e o preconceito de toda uma classe, e com o dedo em riste e a garganta em brandos, põe-se na condição de risco do parresiasta, não apenas pela tomada de “palavra”, ao afrontar a decisão de expulsão de seus amigos e de sua proposta de arte-

13

“Fizeram uma espécie de folclore meu: sou paranoico, decadente, maconheiro são as informações que sempre correram aí a meu respeito, meu grande pecado: não conceder no que sou (...) quando me diziam: - não vá a mangueira. Pensava eu: não digo nada e vou, pois adorava.” (CLARK, OITICICA, 1996, p. 103)

-vivencial, e acusar a razão dessa interdição, mas principalmente pela exclusão e refutação de seus pares em relação ao evento, intensificada pelo pedido de reforço policial na ocasião,¹⁴ em época de ditadura militar.

Há um elemento de cinismo grego nessa afronta dionisíaca do artista em relação ao espaço museológico e sua aura sagrada de afirmação social, pois “a tese de Foucault é... a seguinte: depois da bravura política e da ironia socrática, a terceira forma de parresía é aquela que os cínicos professam: arriscar viver o que os outros virtualmente valorizam, em suma, expor a vida.” (LEME in RAGO, VEIGA-NETO, 2009, p. 191)

Assim, o dizer a verdade com franqueza não restringisse mais a uma condição específica para o discurso político, como fica evidente no exemplo parresiástico de Oiticica. “Fazer as capas, dançar com elas, estabelecer parcerias com outras pessoas, foram suas formas de afirmar uma ética” (CARNEIRO, 2004, p. 243). E essa ética social, anarquista, dionisíaca e marginal do artista é também a ética de veridicção. Oiticica efetua o que Foucault esboçava como projeto ético de vivência:

...nessa forma de veridicção, a parresía, a coragem é necessária. Mas essa coragem não é para empregar numa cena política, onde efetivamente essa missão não pode ser consumada. Essa coragem da verdade, ele deve exercer na forma de parresía não política, uma parresía que se desenrolará pela prova da alma. Será uma parresía ética. (FOUCAULT, 2011, p. 77-78)

A ocasião da verdade e sua demanda de coragem tornam-se assim uma instância ética do fazer/existir, algo experimentado, proposto e vivenciado até as últimas possibilidades por Oiticica. “Sua marginalidade foi vivida” (FAVARETTO in BRAGA, 2008, p.19), deglutinada, devorada, sorvida, antropofagizada, e

14

“O Parangolê de 65 quase teve a intervenção da polícia, pois alguém do Museu achava descabida a entrada de gente do morro – no caso, Mangureira = no recinto da exposição. Oiticica resolveu o impasse demonstrando suas idéias ao ar livre, na pérgula do MAM.” (LAUS, s/data)

devolvida em forma de *Ausgang*, em movimento de saída do conforto:

Prática revolucionária, a transmutação da arte em comportamento se dá quando o cotidiano é fecundado pela imaginação e é investido pelas forças do êxtase. Desrealizados, os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas; afrouxam a individualidade, confundem as expectativas; manifestam poder de transgressão. (FAVARETTO in BRAGA, 2008, p.21)

Oiticica não era um espírito cínico moderno, com distanciamento *blasé* da realidade, mas assemelhava-se a um cínico grego, em terras tropicais e caóticas, interditas politicamente, mas poeticamente borbulhante, que mergulha nos limites, nas fronteiras, sempre disposto ao risco, à indignação com a ordem e aberto ao sentir das contradições de seu tempo, pois “a vida como escândalo da verdade é então viver até ao extremo aquilo que os outros comedidamente apregoam”. (LEME in RAGO, VEIGA-NETO, 2009, p. 189).

REFERÊNCIAS

BERENSTEIN, Paola Jacques. Estética da ginga. **A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BRAGA, Paula. (Org.) Fios Soltos. **A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETT, Guy. FIGUEIREDO, Luciano. **Oiticica in London**. London: Tate Publishing, 2007.

CARNEIRO, Beatriz, Scigliano. **Relâmpagos com claror. Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Editora Imaginário/FAPESP, 2004.

CLARK, Lygia. OITICICA, Hélio. **Cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

DELEUZE & GUATTARI. **“Como criar para si um corpo sem órgãos”**. In Mil Platôs. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2000.

FILHO, Cesar Oiticica. COHN, Sergio. VIEIRA, Ingrid. (Orgs.) **Encontros: Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

FOUCAULT, Michel. PARSONS, Joseph (ed. 1985) **Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia**. (six lectures given by Michel Foucault at Berkeley, Oct-Nov. 1983). Disponível em: http://www.cscd.osaka-u.ac.jp/user/rosaldo/On_Parrehesia_by_Foucault_1983.pdf.

_____. **Une Interview de Michel Foucault par Stephen Riggins**, In: Dits et Ecrits. IV, Paris: Gallimard, 1994.

_____. **O governo de si e dos outros: Curso no Collège de France (1982-1983)**. Tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **A Coragem da verdade**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LAUS, Harry. **Renovação em Terra Nova**. Jornal do Brasil, s/data.

LEME, José Luís Câmara. **Foucault e o cinismo de Manet**. In: RAGO, Margareth. VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). Para uma vida não-fascista. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986,

SALOMÃO, Waly. **Qual é o Parangolê? E outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.



SOBRE O OFÍCIO DO **CURADOR** **PEDAGÓGICO:** GÊNESE DO TERMO, VIRADA EDUCATIVA E DESDOBRAMENTOS

ANDRESSA C. GERLACH BORBA

Bacharela em História da Arte pela UFRGS. Atua com arte-educação desde 2014, tendo sido mediadora do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo, do Núcleo Educativo MARGS e da Ação Educativa Santander Cultural. Em 2016, foi contemplada com uma bolsa de estudos pelo Programa *Santander Universidades* e cursou um semestre de Licenciatura em História da Arte na Universidade de Coimbra, Portugal.



RESUMO

ESTE ARTIGO explora o conceito *curadoria educativa* através de uma breve contextualização de iniciativas que questionam a função educativa do museu de arte, culminando no fenômeno *educational turn* — ou “virada educativa” — em que a educação passa a ser usada em práticas curatoriais como meio e plataforma de ação. Procuro fazer uma análise crítica, na tentativa de investigar a aplicabilidade e evidenciar as complexidades e paradoxos por trás da criação do cargo de *curador pedagógico*.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria educativa. Curador pedagógico. Virada educativa. Arte-educação.

RESUMEN

ESTE ARTÍCULO explora el concepto de *curaduría educativa* a través de una breve contextualización de iniciativas que cuestionan la función educativa del museo de arte, culminando en el fenómeno *educational turn* — o “virada educativa” — en el que la educación pasa a ser usada en prácticas de comisariado como medio y plataforma de acción. Busco hacer un análisis crítico, en el intento de investigar la aplicabilidad y evidenciar las complejidades y paradojas detrás de la creación del cargo de *curador pedagógico*.

PALABRAS CLAVE

Curaduría educativa. Curador pedagógico. Virada educativa. Educación artística.

UM BREVE PANORAMA SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ARTE-EDUCAÇÃO E CURADORIA A PARTIR DO ESPAÇO EXPERIMENTAL DO MUSEU

TOMANDO O museu de arte como um espaço público de educação não-formal, responsável pela produção de conhecimento (GANZER, 2012, p.217), atuante no sistema da arte como ente legitimador e dispositivo ficcional, que permite por meio de exposições, a construção de narrativas de diferentes naturezas (OLIVEIRA; COUTO, 2012, p. 12), percebemos que desde sua origem, a relação do museu com a educação fora estimulada como estandarte de ação. Ou seja, o museu já nasce atrelado a uma “função didática”, no sentido de “necessidade de educar o povo” e de ser uma espécie de “bastião da (alta) cultura”, a fim de reforçar a consolidação de uma identidade nacional.

Contudo, na década de 1980, essa relação entre educação, arte e museus no Brasil passou por reformulações importantes, principalmente como segmento da Proposta Triangular desenvolvida por Ana Mae Barbosa — a primeira doutora em arte-educação do país, com tese defendida em 1977 na Universidade de Boston — que, em resumo, consiste em três abordagens não hierarquizadas para se construir conhecimento em arte: a contextualização histórica, o fazer artístico, e a apreciação artística (leitura de imagem). Entre 1987 e 1993, a pesquisadora sistematizou seu projeto de ensino de arte em museus, durante sua gestão como diretora do MAC-USP, em que desenvolveu o primeiro programa educativo do gênero (SILVEIRA; BIAZUS; AXT, 2012, p. 113). Consolida-se uma noção expandida da prática pedagógica na arte com a retomada e ampliação do conceito de John Dewey de arte como experiência (BARBOSA, 2010, p. 11).

A preocupação em tirar o público da passividade em sua relação com a arte fez com que a defesa da experiência estética fosse cada vez mais estimulada de maneira participativa. Nesse sentido, Joseph Beuys é um exemplo internacional paradigmático e constantemente citado como referência desse processo através da chamada *Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research* (FIU) —

projeto criado pelo artista alemão em parceria com o escritor Heinrich Böll, em Düsseldorf, no ano de 1973: academia aberta que oferecia um currículo múltiplo em que cultura, sociologia e economia integravam um mesmo programa (BISHOP, 2012, p. 243). Tinham por objetivo a renovação dos métodos e conteúdos do sistema educacional e buscavam, com isso, reativar a ideia de valores para a vida antes e acima de tudo, “entendendo que a criatividade e a investigação interdisciplinar deviam manifestar-se em todos os domínios da atividade humana, incluindo a arte” (GUASCH, 2011, p. 161, tradução minha).

Um paralelo interessante se dá quando analisamos outra proposta educativa desse período, que foram os *Domingos da Criação*, que ocorreram em 1971 na parte externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), cada um com uma temática própria cujo material protagonista dava o título da manifestação sugerida.¹ Idealizados por Frederico Moraes, esse projeto surge como eventos alternativos que valorizavam a experimentação criativa do público em geral, não apenas especializado. Eles provêm como consequência das reformas implementadas por Moraes enquanto professor e diretor de cursos na mesma instituição durante aquela época — atentando-se para o fato do termo ‘curador’ ainda não ser plenamente aplicado nesse período.

Mônica Hoff adensa que os *Domingos da Criação* se configuraram “antes de tudo, como encontros experimentais que tinham a política, a arte e a educação como elementos constitutivos, indissociáveis e com pesos equivalentes, e nos quais as figuras do artista e do espectador se somavam na formação de um terceiro: o participante” (HOFF, 2014, p. 157). O artista — e o curador — transforma-se em um propositor de situações, visando atrair a participação do público que, por sua vez, torna-se co-criador da obra de arte. Mais ainda, os *Domingos da Criação* corresponderam à busca de um

1

Em ordem de ocorrência: *Um Domingo de Papel*, *O Tecido do Domingo*, *O Domingo por um Fio*, *Domingo Terra a Terra*, *O Som do Domingo* e *O Corpo a Corpo do Domingo*.

novo conceito de museu, já prenunciado pela crítico Mário Pedrosa, em 1960:

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. E um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de intervenção. [...] Outra característica também das atividades artísticas contemporâneas é o direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção (PEDROSA apud BEMVENUTI, 2004, p.74).

Esse entendimento do museu como um laboratório, que transfere a importância do objeto de arte para a ação propositora, também é citado por Dária Jaremtchuk ao mencionar a gestão de Walter Zanini enquanto primeiro diretor do MAC-USP, entre 1963 e 1978, quando contou “com a participação direta e constante de artistas, [e] transformou o Museu num território livre e experimental em plena ditadura militar”(FREIRE, 2013, sem página). Nesse sentido, as mostras *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), foram os exemplares mais proeminentes desse caráter aberto e experimental e dentre as edições realizadas, a historiografia corrente destaca a sexta, que aconteceu no ano de 1972, visto que “Sua singularidade estava em ter se pautado no sorteio como forma de seleção de seus participantes que, em vez de exibir obras, ocupariam lotes para desenvolver/apresentar seus projetos durante um tempo determinado” (JAREMTCHUK in OLIVEIRA; COUTO, 2012, p. 77). Jaremtchuk também atenta para o fato de que, em um período com poucas escolas especializadas de arte, e que o ensino de arte estava sendo questionado pelos próprios artistas, o museu se transforma em uma espécie de espaço de formação, que privilegia a produção artística, por parte do artista e do público, borrando fronteiras e ampliando seu escopo.

Luiz Camillo Osório chama atenção para como essas mudanças se aplicam ao campo da curadoria e da educação, que ganham força e acarretam em novas políticas institucionais, dentre elas

“[...] uma interessante incorporação institucional da crítica e uma atuação mais radical e propositiva da dimensão educativa nas práticas curatoriais” (OSÓRIO in REINALDIM, 2015, p. 69), nesse sentido, o autor complementa:

O museu deixa de se configurar a partir de uma narrativa histórica hegemônica e teleológica, cuja aquisição seria parte da formação estética e política do sujeito moderno ocidental, para se tornar um espaço catalisador de trocas experienciais e de traduções culturais, constituindo suas coleções e exposições dentro de um mundo globalizado [...] Essa redefinição da prática curatorial, sua inserção efetiva enquanto modo de se pensar o pôr-se em obra das exposições, vem junto com o surgimento das instalações, com a disseminação do acontecimento artístico no próprio espaço expositivo (OSÓRIO in REINALDIM, 2015, p. 69).

Esse breve levantamento desemboca, por fim, no ponto de partida: os anos 1980 marcam um período de apaziguamento, culminando inclusive na consolidação das primeiras políticas públicas específicas para museus no Brasil, como o Programa Nacional de Museus (PNM) (IBRAM, 2018, p. 18). Uma nova conjuntura se constrói, conforme Maria de Fátima Morethy Couto atesta:

O combate ‘quixotesco’ aos museus parece ter chegado ao fim, bem como os grandes embates institucionais que marcaram a ação das vanguardas. O museu de artes, tanto no Brasil como no exterior, recupera seu prestígio institucional e sua função de ordenador do pensamento historiográfico sem ter sofrido radicais alterações em seu formato. Assiste-se, desde então, a uma verdadeira “museomania”, com o surgimento de um grande número de novas instituições culturais, algumas das quais de forte impacto arquitetônico, e com a organização de megaexposições, que passaram a atrair a atenção de um número significativo de pessoas (OLIVEIRA; COUTO, 2012, p. 24-25).

Essa “museomania” citada pela autora também se dissemina no Brasil graças ao estímulo dos novos meios de incentivo à cultura através da isenção fiscal dada a partir da Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991). Não apenas os museus e as megaexposições, mas há um *boom* na criação de setores educativos como forma de contrapartida tributária, visto que as empresas veem profunda vantagem em atrelar suas marcas a um serviço que se torna uma verdadeira estratégia de “massificação” da cultura através da educação, e ainda por cima travestido de “responsabilidade social”, que por sua vez dá ao museu uma imagem de lugar acessível a todos os públicos (BLONDET in CERVETTO, 2016, p. 64, tradução minha). Andreas Huyssen descreve bem o cenário que se delineia: “[...] a ideia de um templo com musas foi enterrada para dar lugar a um espaço híbrido, em algum lugar entre a diversão pública e uma loja de departamentos. [...] O museu, nesse sentido mais amplo e amorfo, se tornou o paradigma-chave das atividades culturais contemporâneas” (HUYSEN, 1997 apud OLIVEIRA; COUTO, 2012. p. 25).

Esse é o pano de fundo do fenômeno social designado como “virada educativa” — ou *educational turn* — que de forma resumida pode ser entendido como uma “tendência no campo da Arte ocidental, na qual propostas pedagógicas são adotadas em/como práticas artísticas e curatoriais contemporâneas” (AZEVEDO; NASCIMENTO, 2017, p. 2612) e sobre o qual trato em detalhe na seção seguinte.

● FENÔMENO *EDUCATIONAL TURN* E O SURGIMENTO DO CURADOR PEDAGÓGICO

Em meados dos anos 1990 verificamos a recorrência de atividades e projetos que refletem sobre o papel educacional da arte para além de si mesma, perpassando não apenas a criação artística, mas também a função educativa do museu e o trabalho curatorial. Esse uso da educação como *forma* de fazer arte, uma nova mídia (*medium*) e não como apenas uma facilitadora da produção, um mero meio para um fim, chama atenção da artista Kristina Lee Podesva, quem cunhou o termo *educational/pedagogical turn*, ao publicá-lo pela primeira vez em 2007. A autora elenca dez itens que identifica como pontos

em comum dessas iniciativas artísticas — dizendo respeito principalmente a projetos críticos ao ensino acadêmico² — sendo eles:

1. Uma estrutura escolar que opera como um meio social;
2. Uma dependência na produção colaborativa;
3. Uma tendência sobre produção baseada em processo (versus objeto);
4. Uma natureza aleatória ou aberta;
5. Uma temporalidade contínua e potencialmente infinita;
6. Um espaço livre para aprendizado;
7. Um ambiente de aprendizado pós-hierárquico em que não há professores, apenas coparticipantes;
8. Uma preferência por abordagens exploratórias, experimentais e multidisciplinares de produção de conhecimento;
9. Uma consciência da instrumentalização da academia;
10. Um espaço virtual para a comunicação e distribuição de ideias.

(PODESVA, 2007, sem página, tradução minha)

Se Podesva investiga especialmente a criação artística feita a partir do ensino de arte, a curadora e historiadora da arte

2

Em especial: *Copenhagen Free University* (2001), *Playshop* (2004), *Momentary Academy* (2005) e *School of Panamerican Unrest* (2006-2007).

3

Ressalto que a Kristina Podesva demonstra como essa disseminação de universidades livres e escolas experimentais estava diretamente associada à assinatura do Tratado de Bolonha (1999) por 29 países da Europa e que previa reformas e mudanças no ensino superior por parte de seus signatários, em uma unificação sistemática e protecionista, vista por muitos como uma forma de mercantilização da educação superior.

de origem húngara, Eszter Lázár, mostra como métodos e programas alternativos modificaram também a instituição museal e a curadoria dentro e fora desta. Segundo a pesquisadora, além de moldar os processos de criação, o *educational turn* também diz respeito à (auto)revisão dos museus, transformando-os em plataformas educacionais (LÁZÁR, 2012, sem página). Com a criação de universidades livres — como as apuradas por Podesva³ — escolas temporárias e experimentais, e a incorporação de instituições como bibliotecas e laboratórios no espaço da galeria, a autora identifica a prática curatorial com uma prática educacional expandida, conceito elaborado pelos teóricos Paul O'Neill e Mick Wilson. Segundo eles:

A curadoria contemporânea está marcada por uma volta à educação. Formatos, métodos, programas, modelos, condições, processos e procedimentos educativos penetraram em ambas práticas curatoriais e artísticas contemporâneas e em seus concomitantes quadros críticos. Não significa simplesmente propor que os projetos de curadoria têm adotado cada vez mais a educação como tema mas, em vez disso, afirmar que a curadoria tem operado cada vez mais no sentido de uma práxis educacional expandida. Historicamente, essas discussões foram periféricas à exposição, operando em um papel secundário em relação à exibição de arte para o consumo do público. Mais recentemente, essas intervenções discursivas tornaram-se centrais para a prática contemporânea; elas agora se tornaram o evento principal. No entanto, essas produções discursivas não são apenas penetrantes; cada vez mais, elas são enquadradas em termos de educação, pesquisa, produção de conhecimento e aprendizado. Além disso, em muitos casos, há um impulso pronunciado para distanciar essas plataformas dos formatos estabelecidos de educação em museus relacionadas a pedagogias da cultura oficial. Isto não é simplesmente uma reintegração do curador como um especialista

encarregado de educar um público sobre o conteúdo de uma determinada coleção, mas sim uma espécie de “curatorialização” da educação, em que o processo educativo muitas vezes se torna objeto de produção curatorial (O’NEILL; WILSON, 2010, p.12-13, tradução minha).

No âmbito internacional, um dos marcos fundamentais dessa “curatorialização” da educação citada pelos autores, e que consta presente quase unanimemente na bibliografia que faz referência ao *educational turn*, foi a escola experimental temporária *Unitednationsplaza* que teve lugar em Berlim, no ano de 2007, organizada pelo artista russo Anton Vidokle — que chamou a iniciativa de “exposição-escola”. A origem da ideia veio com o convite que Vidokle recebeu para integrar a equipe curatorial, juntamente de Mai Abu ElDahab e Florian Waldvogeldo, do que seria a *Manifesta 6* — uma bienal europeia itinerante de arte contemporânea — que ocorreria em Nicósia, capital do Chipre, em 2006. Devido à proliferação do número de bienais, também no contexto do final dos anos 1990, Vidokle e seus parceiros começaram a se questionar sobre a relevância da missão a que tinham se proposto e propuseram que os fundos e a rede criada pela *Manifesta* fossem destinados à uma escola de arte temporária — a *Manifesta 6 School* — como justificativa social para o grande orçamento. Contudo, em função de questões políticas, o projeto foi interrompido.⁴ Ainda assim, a escola passou a funcionar em Berlim durante um ano nos fundos de um supermercado na *United Nations Plaza*, antiga *Lenin Platz*, prédio que abrigou a Biblioteca Martha Rosler e contou com seminários, conferências, palestras, exibição de filmes e

4

Como mostra o depoimento do próprio curador: “Nicósia é uma cidade dividida em duas comunidades, uma grega e outra turca. Depois de décadas de tensão étnica e muita violência entre ambas as comunidades, as Nações Unidas criaram entre elas uma zona tampão monitorada. Enquanto o lado grego, mais amplo, clama para si a República do Chipre oficial, o norte turco é um estado separado, não-reconhecido por grande parte do mundo e que vive semi-isolado. A escola Manifesta deveria funcionar nos dois lados da cidade, mas as autoridades locais cancelaram abruptamente o projeto e nos despejaram seis meses antes da abertura” (VIDOKLE in CAMNITZER; PÉREZ-BARREIRO, 2009, p. 45).

performances. O programa envolveu aproximadamente 60 artistas, escritores, teóricos e uma ampla gama de audiências durante seu período ativo (VIDOKLE in CAMNITZER; PÉREZ-BARREIRO, 2009). Ao ser questionado sobre o motivo de substituir uma exposição de arte por uma escola temporária, Vidokle dá como justificativa o fato de

As escolas serem alguns dos poucos lugares onde se encoraja a experimentação, se dá ênfase ao processo em vez do produto. As escolas são também instituições multidisciplinares por natureza, onde o discurso, a prática e a apresentação podem coexistir sem que se privilegie uma em detrimento da outra [...] a escola de arte é um espaço-chave onde a prática artística e o significado de ser artista são continuamente redefinidos (VIDOKLE in CAMNITZER; PÉREZ-BARREIRO, 2009, p. 44-45).

No caso do Brasil, como nos mostra a pesquisadora Mônica Hoff, o *educational turn* toma forma como um processo distinto do que se passa no cenário internacional. Ainda que vinculado em certos aspectos, aqui o processo se dá de modo mais lento e atendendo a diferentes problemáticas sendo, por isso mesmo, menos emergente (HOFF, 2014, p. 154). Para demonstrar algumas das especificidades e ao mesmo tempo os pontos de encontro que compõem a trama do cenário nacional em relação ao exterior, a autora faz uso do depoimento dado a ela pela curadora Valquíria Prates, o qual retomo a seguir:

O fortalecimento do interesse de artistas em [re]inserir o público como agente de criação e transformação das obras e [a] consequente busca de pesquisas com foco nas relações arte-vida; as transformações da relação das instituições culturais com seus públicos, com a inserção e desenvolvimento de propostas de reflexão e participação ativa do mesmo fortalecida pelas ações de artistas cujo trabalho se voltou às questões da crítica institucional voltadas à participação e ocupação pública e social, função social do museu/instituição como lugar de encontro, reflexão e ação;

o fortalecimento da função educativa de acervos de grandes museus-escola [...] e consequente participação de artistas nas ações dos programas públicos destas instituições (o que levou muitos artistas à compreensão de que já não era possível separar seu trabalho plástico das ações realizadas em relação direta de contato com o público); o fortalecimento econômico das áreas de educação das instituições culturais, com o paulatino aumento dos incentivos e aportes provenientes de empresas privadas e fundos públicos fortemente inspirados em ideologias neoliberais aplicadas a processos educativos; e a proliferação de coletivos e grupos interdisciplinares reunidos em ações organizadas em torno de questões sociais, cujo encontro se potencializa na medida em que todos reconhecem seus papéis em formatos amplamente difundidos em ambientes escolares e acadêmicos (seminários, mesas redondas, palestras, grupos de estudo etc.) (PRATES *apud* HOFF, 2013, p. 210-211).

Destaco entre os itens listados o investimento privado dedicado às áreas de educação de instituições culturais, entendendo aqui os setores educativos de museus de arte. Como já asseverado, nos anos 1990 — principalmente através das novas leis de incentivo fiscal, que estimulam uma lógica de mercado, instrumental em relação à cultura por meio da educação, tomando ambas como produto — crescem os números de museus que possuem setores educativos próprios, os quais, na sua origem, surgem para complementar, divulgar e promover os discursos e conteúdos da entidade a que pertencem, objetivando maior acessibilidade por parte do público que a frequenta através da mediação cultural.

Pesquisadores como Mônica Hoff e Cayo Honorato oferecem visões críticas a respeito da atuação que os setores educativos de museus de arte exercem. Segundo Hoff, muitas vezes o educativo tende a ser considerado um mero prestador de serviços, um coadjuvante dentro da instituição, cuja mediação cultural se torna “artigo de luxo relegado ao segundo plano” (HOFF, 2013, p. 70), que têm sua autonomia constantemente

cerceada. Também sob essa perspectiva, Honorato ressalta que esses programas se tornam atraentes por possibilitarem um aumento da quantidade de público, o que interessa aos patrocinadores, evidentemente, por ser um dado passível de capitalização e que agrega valor à marca, atestando o compromisso social da empresa, em uma relação de vantajoso custo-benefício (HONORATO, 2011, p. 115-116). Em suma:

Os programas de mediação certamente assumiram um lugar destacado na economia das exposições de arte, que tendem a se transformar em corpos ou, por vezes, assistenciais. Porém, ao mesmo tempo em que seriam justificados pela função de ampliar o uso social da produção cultural, através da partilha de um tipo de experiência que a arte promove, esses programas têm tudo pra ser um instrumento de reprodução da lógica corporativa e das exclusividades que ela determina. Assim, é necessário examinarmos como o uso social da produção cultural interessa à lógica corporativa e em seguida como, ao contrário, ele pode ser efetivamente político, isto é, negativo dessas exclusividades (HONORATO, 2007, p. 118-119).

É importante demonstrar que ambos acentuam o papel ambíguo desses programas, tanto como matéria de resistência e potência sócio-política, mas também como “massa de manobra”, ainda nas palavras de Mônica Hoff. Para a autora, agrava-se tal contradição ao se analisar as atribuições incorporadas pelo educativo em comparação à curadoria:

Institucionalmente, as práticas de mediação e curadoria são concebidas como processos distintos: comunicáveis, mas hierarquicamente distantes — como se o primeiro fosse uma tentativa de tradução do segundo, logo, dependente desse. E o segundo, por sua vez, o detentor absoluto do discurso da arte (HOFF, 2013, p. 72).

Com o intuito de dirimir esses abismos, emerge e se fortalece o conceito de *curadoria educativa*. Essa denominação tem

sua primeira aparição atribuída ao curador Luiz Guilherme Vergara — que foi diretor da divisão de educação do MAC-Niterói, entre 1996 e 2005, e esteve à frente do *Núcleo Experimental de Educação e Arte* do MAM Rio de Janeiro, entre 2010 e 2013 — em 1996, ao afirmar que:

Uma Curadoria Educativa tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural. [...] Tornar arte acessível a um público diversificado é torná-la ativa culturalmente. Esse é um ponto que tem sido crucial de debates e simpósios internacionais sobre museus de arte e sua redefinição. Ação Cultural da Arte implica em dinamização da relação arte/indivíduo/sociedade — isto é, formação de consciência e olhar. [...] ao se propor a exibição de arte como ação cultural se tem como objetivo criar uma perspectiva de alcance para a arte ampliada como multiplicadora e catalisadora dentro de um processo de conscientização e identificação cultural (VERGARA, 1996 in CERVETTO, 2016, p.41).

Para Vergara, portanto, o objetivo da curadoria ao ser educativa seria propor experiências estéticas diversas ao público, promovendo vivências que potencializam seu encontro com a arte, a fim de consolidar uma consciência — talvez pudéssemos dizer uma *educação* — do olhar. Sua abordagem é fenomenológica, retomando a teoria de John Dewey sobre experiência estética com a obra de arte. Ou seja, há um caráter de acessibilidade e amplitude do olhar através da curadoria educativa, para além do que o artista atribui como significado da imagem. Nesse sentido, o conceito inicial proposto por Vergara se alarga quando também é entendido não apenas como atribuição do curador, mas principalmente dos educadores — sejam mediadores ou professores — tanto ao “promover uma relação [do educativo] com os demais envolvidos na exposição, ou seja, a curadoria, a museografia, a comunicação e os demais setores do museu” (GANZER, 2012, p. 218.), como percepção de que o trabalho do mediador na exposição — ou do professor de arte na escola — é um trabalho que se assemelha ao do curador em relação

à seleção, combinação e construção de sentido a partir de imagens (MARTINS, 2006, p. 9-10).

Para ampliar esse escopo, trago ainda a concepção de José Luis Blondet, o qual comenta que a palavra *‘enseñar’* apresenta um duplo sentido em espanhol: o de *‘educar’* e o de *‘exibir’*, sendo que essa deveria ser a diretriz da prática museológica, com curadoria e educativo andando juntos — e não com o serviço educativo acrescentado posteriormente ao projeto curatorial, como geralmente acontece. Ainda segundo o autor, “em parte para aliviar esta tensão criaram-se curadores educativos, assim como exposições curadas por equipes que incluem professores, educadores e curadores” (BLONDET in CERVETTO, 2016, p. 66, tradução minha).

O cargo de curador pedagógico surge no Brasil durante a 6ª edição da Bienal do Mercosul, que ocorreu em 2007 — fato que a torna conhecida como uma Bienal pedagógica⁵ — sendo ocupado naquela edição pelo artista Luis Camnitzer. Camnitzer define o curador pedagógico como “alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante” (CAMNITZER, 2009, p. 15). Conforme explica Carolina Mendoza, em sua dissertação sobre programas educativos da Bienal do Mercosul:

5

Mônica Hoff analisa a mudança institucional e epistemológica pela qual passava a Bienal do Mercosul e que levou à criação do cargo de curador pedagógico na sua 6ª edição no seguinte excerto: “Naquele momento, a instituição definia para si uma identidade e um rumo, algo já presente em seu estatuto, mas não devidamente incorporado como prática efetiva e permanente: a educação. E, com ela, uma série de novas exigências e agenda a cumprir. A Bienal do Mercosul mudava, então, sua estratégia, adiantando e gerando novos processos – elegeu o curador geral da 6ª Bienal com certa antecedência; este indicou a criação da figura do curador pedagógico, função inédita até então, como primeiro curador adjunto; o projeto pedagógico passou a ter participação maior no projeto curatorial, chegando a situação de protagonismo” (HOFF, 2016, p 73-74).

6

São eles: Luis Camnitzer (6ª edição, 2007), Marina De Caro (7ª edição, 2009), Pablo Helguera (8ª edição, 2011), Mônica Hoff (9ª edição, 2013) e Cristián G. Gallegos (10ª edição, 2015). Mendoza chama atenção para o fato de todos serem curadores estrangeiros à exceção de Mônica Hoff.

[...] o curador pedagógico é indicado pelo curador geral, e se junta a uma equipe contratada pela Fundação Bienal para o setor educativo. Os curadores educativos escolhidos até então⁶ possuem experiência como artistas e educadores. [...] a Bienal do Mercosul propõe que os aspectos pedagógicos estejam inseridos durante todo o processo de elaboração curatorial, mas isso é passível de discussão em cada uma de suas edições. O fato é que a autoria da seleção de obras não pertence à curadoria pedagógica, que se utiliza dessa seleção para desenvolver seu projeto direcionado aos públicos (MENDOZA, 2018, p. 49).

Dado o exposto, procuro chamar atenção para a nomeação desse cargo como uma referência importante para as reflexões a respeito das relações entre educação, curadoria e museus de arte, especialmente ao pensar o educativo para além de um serviço acessório, mas como parte essencial do processo de elaboração teórica e discursiva de uma exposição — mesmo que no próprio caso da Bienal essa tentativa seja questionada, como dito por Mendoza no trecho acima citado. Portanto, é nessa busca por retomar e demonstrar “a conexão fundamental entre o expositivo e o pedagógico” (SHEIKH in O’NEILL; WILSON, 2010, p. 65, tradução minha), que tem como base a ação colaborativa em variadas instâncias (público, artista, curador, educador) que diversas iniciativas têm tomado corpo no panorama contemporâneo.

CURADORIA EDUCATIVA: CONCEITO EM PARADOXO

No que concerne ao entendimento a respeito do conceito de curadoria educativa, verifica-se ao longo da investigação que há um certo consenso de que a adjetivação ‘educativa’ acaba por diminuir o trabalho do educador em prol da curadoria, como se com essa designação ele ganhasse maior *status*, e fosse elevado a outro patamar; o que acaba apenas reafirmando o papel secundário a que é muitas vezes delegado à educação. Por mais que se procurasse uma espécie de redistribuição de poderes, na verdade acaba-se por diminuir

a importância da palavra ‘educação’, que originalmente é vista como um campo de ação e conhecimento mais amplo que o da curadoria. Com isso, surge a questão: “Porque a educação, para ser respeitada, deveria ser “promovida” à curadoria?” (HONORATO in CERVETTO, 2016, p. 166, tradução minha).

Ana Mae Barbosa apresenta uma opinião bastante crítica e enfática em relação ao uso do termo *curadoria educativa*, corroborando a ideia de que ele camufla o aspecto educacional a fim de tornar a educação mais palatável e moldável aos interesses institucionais.

Curadoria Educativa não é propriamente preconceituoso, mas é usado para dissimular o preconceito. É só um meio artificial de tentar conferir a mesma importância da educação à curadoria de obras de arte. Para mim, a importância é a mesma, mas não é assim que a elite que comanda os museus pensa. [...] Curadoria Educativa é mais um artifício para nominalmente esconder que devemos tratar em museus de EDUCAÇÃO. Considero o termo curadoria educativa pedante, revelando falta de coragem de se enfrentar o que importa: EDUCAÇÃO. É patética a tentativa de se aliar a um termo de prestígio nos museus para fazer a EDUCAÇÃO ser engolida goela abaixo pelos, capitalistas. É tentativa de enganação da EDUCAÇÃO (BARBOSA, 2008, p.30-31).

O pedantismo alegado por Barbosa é sugerido de certa forma por Mônica Hoff, conforme relato abaixo, quando questionada pela curadora da 9ª Bienal do Mercosul — edição na qual ocupou o cargo de curadora pedagógica — Sofía Hernández Chong Cuy, sobre quais eram os benefícios e paradoxos que a curadoria pedagógica:

O que estava em jogo era a problemática de que se, idealmente, a curadoria deveria ser concebida e acionada como uma prática educativa, a “curadoria pedagógica” pode tornar inviável este processo, ao apresentar a educação como um

lugar segmentado ou apartado — ao nomeá-la como algo específico e colocando-a sob o amparo de um único responsável, que já não é mais o coordenador, senão um curador pedagógico —. Isto não é precisamente uma “virada educativa”, senão um evidente paradoxo. Primeiro porque se, por um lado, a curadoria pedagógica pode significar um interesse curatorial e/ou institucional na educação, por outro, isso não implica que este interesse difere do que se tinha antes. Quer dizer, a curadoria pedagógica pode ser uma nova denominação para uma velha função. Em segundo lugar, porque se a criação desta figura confere e representa um certo respeito pela educação, também ajuda a reforçar a ideia desta como algo específico, impedindo-lhe de ser considerada como um processo inerente a todas as instâncias do desenvolvimento de um processo curatorial e/ou institucional (HOFF in CERVETTO, 2016, p. 161, tradução minha).

O artista e educador Jorge Menna Barreto fala também sobre esse jogo político em que se encontra o educador em meio à instituição, em especial chamando atenção para o discurso conivente e neutralizador no lugar de explicitar essas mesmas diferenças. Segundo ele:

O discurso edificante e benevolente da maioria dos departamentos educativos de instituições artísticas me dá enjoo, pois opera a partir do apaziguamento do conflito, garantindo digestibilidade e palatabilidade para a obra. Parece-me que essa lógica é a do consumo, pois busca garantir a “satisfação do público”, tornado consumidor, portanto. Dessa maneira, o educativo torna-se um prestador de serviço para a instituição, e o círculo patrocinador-instituição-consumidor satisfeito se encerra de maneira “bela e eficiente”. E se deixássemos o nosso público ir para casa insatisfeito, com indigestão, irritado e se sentindo traído na sua expectativa de “quero ir pra casa satisfeito”? Acho importante pensarmos um projeto

educativo que garanta a sobrevivência do espanto e do incômodo, que acredito serem os dois maiores capitais pedagógicos, pois podem (sem garantia) ativar o antigo “desejo de querer saber mais”, base de toda a filosofia. Entendo que esse seria o real estado de participação, potencializado pela ação educativa. Ou seja, o público entra na exposição como espectador e sai como participante da obra, dando-lhe sobrevida e continuação para além-mar. Como pensar, assim, numa mediação que opere a partir de uma “garantia de insatisfação”? (BARRETO in KUNSCH; KELIAN, 2014, p.240).

Na tentativa de dialogar com a pergunta final do artista, trago um excerto do pesquisador Cayo Honorato, que atenta para a necessidade do que ele chama de “retroalimentação crítica” entre público e educador ao longo da mediação. Ele acredita que “Para se ‘desingenuizar’, a mediação deve ser pensada como uma negociação entre interesses diversos, sem nenhum poder conciliatório, e que não se exime de evidenciar seus próprios interesses e contradições” (HONORATO, 2011, p. 134). Em consonância, Hoff assevera:

Talvez a chave seja pensar que a curadoria pedagógica não tem somente a função de observar aos públicos e para fora da instituição, senão para dentro, para aprofundar seus próprios processos. Sua principal missão, enquanto estratégia de educação, é interna: consiste em “ensinar” à instituição e à curadoria a compreender-se como instâncias educativas por excelência (HOFF in CERVETTO, 2016, p. 161, tradução minha).

Assim, finalizo essa seção com as palavras de Mônica Hoff, ao demonstrar que esse processo autocrítico é o que compõe, em essência, o conceito de *curadoria educativa*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de *curadoria educativa* surge com o intuito de privilegiar a educação dentro da ampla rede de agentes do

sistema da arte. Porém, esta concepção acaba assumindo um caráter divergente, alavancando ainda mais a — já tão poderosa — curadoria, de modo que essa qualificação que se pretende dar à educação através da adjetivação da curadoria enquanto ‘pedagógica’ ou ‘educativa’, reverte-se à seu desfavor, limitando o campo maior de estudo e propriedade da educação, ao mesmo tempo em que reforça a concepção de que a curadoria de fato a última instância de legitimação e validação.

Houve, portanto, um deslocamento de papéis, procurando borrar e aproximar as fronteiras que determinam e estabelecem as funções de curador e de educador, assim como o uso do museu de arte na qualidade de espaço criativo e educativo, não apenas expositivo — premissa que ganha força nos anos 1970 no Brasil e estímulo na década de 1990 através do que ficou conhecido como *educational turn*, ainda que tal fenômeno tenha origem européia e detenha, por isso mesmo, singularidades e restrições em relação ao contexto brasileiro, como visto. Para tanto, percebeu-se a aplicação do conceito de “*práxis educacional expandida*”, na adoção da educação enquanto *meio* e *forma* de atuação na/da curadoria, não apenas como conteúdo discursivo.

A *curadoria educativa*, dentre todos os possíveis significados que vem a assumir, pode ser tomada, portanto, como exercício de auto-reflexão, ao atentar e evidenciar limitações, conflitos e tensões que ocorrem na sistemática de funcionamento do campo da arte atual.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Fabianne; NASCIMENTO, Jonathas Andrade do. **Educational Turn na produção acadêmica brasileira: arte como campo do conhecimento**, In Anais do 26º Encontro da Anpap, p.2611-2622. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Educação em museus: termos que revelam preconceitos**. in Diálogos entre arte e público, p.28-32, 2008. Disponível em: <https://issuu.com/anpisa/docs/dialogos_entre_arte_e_publico_vol01_2008> Acesso em 19/11/2018.

BEMVENUTI, Alice. **Museu e educação em museus – História, Metodologia e Projetos, com análises de caso: Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: Porto Alegre, 2004.

BISHOP, Claire. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. London; New York: Verso, 2012.

CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). **Educação para a arte / Arte para a educação**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

CERVETTO, Renata [et al]. **Agítase antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina**. Buenos Aires: MALBA, 2016.

ELDAHAB, Mai Abu; VIDOKLE, Anton; WALDVOGEL, Florian. **Letter from former curators of Manifesta 6**. E-flux. Publicada em 06/06/2006. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/announcements/41260/letter-from-former-curators-of-manifesta-6/>> Acesso em 27/06/2018.

FREIRE, Cristina. **Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini**. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013 (online). Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSICOES/2013/zanini/home.htm>> Acesso em: 10/11/2018.

GANZER, Adriana Aparecida. **Museu, educação e curadoria: diálogos possíveis**. in Asensio, Rodriguez, Asenjo & Castro (eds.) SIAM: Series Iberoamericanas de Museología, vol. 2, p.213-225, 2012.

GUASCH, Anna Maria. **El arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

HOFF, Mônica. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

HOFF, Mônica. **Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está.** Trama Interdisciplinar, v. 4, n. 1, 2013.

HONORATO, Cayo. **A Formação do artista: conjunções e disjunções entre a arte e a educação.** 2011. 200p. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HONORATO, Cayo. **Expondo a mediação educacional questões sobre educação, arte contemporânea e política.** Revista ARS, v. 5, n. 9. São Paulos: USP, 2007.

IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal.** Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

KUNSCH, Graziela; KELIAN, Lilian L'Abbate (eds.). Revista **Urbânia 5.** São Paulo: 31ª Bienal de São Paulo, 2014.

LÁZÁR, Eszter. Educational Turn. **Curatorial Dictionary, 2012.** Tradução minha. Disponível em: <<http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn/>> Acesso em 29/05/2018.

MARTINS, Mirian Celeste (coord.). **Curadoria educativa: inventando conversas.** Reflexão e Ação – Revista do Departamento de Educação/UNISC – Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, p.09-27, jan/jun 2006.

MENDOZA, Carolina da Silva. **Experiências de Mediação na Bienal do Mercosul de 2007 a 2015.** Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). **Instituições de arte.** Porto Alegre: Zouk, 2012.

O'NEILL, Paul; WILSON, Mick (eds.). **Art Now: Curating and The Educational Turn.** Londres: Open editions; Amsterdam: De Appel, 2010.

PODESVA, Kristina Lee. **A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art.** Fillip.6, 2007. Disponível em: <<http://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>> Acesso em 12/11/2018.

REINALDIM, Ivair (org). **Dossiê Curadoria.** Revista Poiésis, nº 26, v.1. Niterói: PPGCA, 2015.

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

ROGOFF, Irit. **Turning; e-flux Journal.** nov/2008. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/turning/>> Acesso em 20/05/2018

SILVEIRA, André Luis Marque da; BIAZUS, Maria Cristina Villanova; AXT, Margarete. **Panorama das ações educativas nos museus de arte no Brasil.** Revista confluências Culturais, vol.1, n.1, p. 110-122. Joinville: Editora Univille, 2012.



ÍCONE

WWW.SEER.UFRGS.BR/ICONE