



EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Daniela Kern | UFRGS

EDITORES

Alexsander C. de Britto | UFRGS

Amanda Patron | UFRGS

Caroline Schmidt | UFRGS

Clara Marques | UFRGS

Clarice Sena Panizzon | UFRGS

Isabel Schneider | UFRGS

Laíssa Sardiglia | UFRGS

Letícia Azevedo Xausa | UFRGS

Lizângela Guerra | UFRGS

Marina Feldens | UFRGS

Nívia Ferreira de Souza | UFRGS

Suellen Gonçalves | UFRGS

Thainá Maria da Silva | 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 e Laíssa Sardiglia



EDITORIAL

AO LONGO DA HISTÓRIA, artistas de diversas épocas e lugares representaram e retrataram epidemias e pandemias como uma maneira de expressar suas aflições e anseios frente a tempos difíceis. Na contemporaneidade, muito mais do que apresentar condições de subsistência, comuns aos tempos de pandemia, as produções artísticas podem assumir uma posição de resistência. A partir de trabalhos que oferecem consolo às vítimas até obras que se dedicam a refletir sobre os impactos que tais eventos causam no coletivo, artistas contemporâneos têm desempenhado um papel-chave ao reivindicarem um lugar de agência em relação à pandemia de COVID-19. A arte contemporânea pode, em vista disso, levantar questões pertinentes sobre o momento em que nos encontramos. Especialmente quando se mostra consciente não apenas dos efeitos pessoais que uma pandemia causa, como, também, quando se propõe a discutir e questionar os impactos sociais, educativos e políticos que a negligência para com a pandemia por parte do atual governo brasileiro tem provocado.

Passaram-se 19 meses desde que a Organização Mundial da Saúde classificou a disseminação do SARS-CoV-2 como pandemia e 22 meses desde a publicação da nossa última edição. Esse período tem sido marcado por incertezas nos mais diversos âmbitos, com repercussões econômicas, sociopolíticas, afetivas e também acadêmicas. Desse modo, a distinção entre vida pessoal e vida acadêmica, se é que um dia de fato existiu, não nos cabe mais. Assim, manter a revista tem sido um grande desafio e é precisamente por isso que, com satisfação, apresentamos a sexta edição da *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*. Com equipe renovada e sob coordenação da Profa. Daniela Kern, apresentamos, nesta edição, um dossiê especial sobre o período de isolamento social e um conjunto de artigos de temas variados.

Para integrar o dossiê, convidamos artistas, coletivos e agentes culturais que produziram iniciativas durante o período de isolamento social para compartilhar essas experiências em ensaios críticos. Compõem o dossiê o projeto *Arte como trabalho: estratégias de sobrevivência dos trabalhadores da arte*, narrado por Carolina Rodrigues, João Paulo Ovidio, Luana Aguiar e Priscila Medeiros; a exposição virtual *A artista está ausente*, apresentada por Ketelyn Scrittori e Renata Daibes; o projeto *Fora da Curva*, comentado por Gisele Lima e Matheus Lucena; o *Museu Transgênero de História da Arte (MUTHA)*, apresentado por seu criador, Ian Guimarães Habib; a iniciativa *Quase-Oração*, relatada por Andrei Moura e Diego Groisman e a mostra *Tela Indígena*, organizada por Ana Letícia Schweig, Eduardo Schaan, Geórgia de Macedo Garcia e Marcus Wittmann.

Além dos ensaios críticos, esta edição traz sete artigos abordando diferentes temas: desde o modernismo brasileiro e o sistema da arte, passando por reflexões sobre gênero e sobre processo criativo, transitando pela conversa entre cinema e videoarte, e indo até a iconografia macabra medieval. Em *Anita Malfatti: as cores e formas do modernismo brasileiro*, Roberta Mendes de Sá analisa a poética, as cores, as formas e a simbologia de obras de Anita Malfatti. Ainda no contexto brasileiro, Paula Alvares Ampessan aborda as referências visuais de Cícero Dias em *Artefatos indígenas como fonte visual para o desenvolvimento dos estudos de figurino do bailado Jurupary em 1934*. Em *Correspondências de Leopoldo Gotuzzo com o Mercado da Arte*, Cecília Loureiro apresenta um estudo baseado em cartas. Daniela Barcellos Amon discute gênero no contexto da arte povera italiana em *Marisa Merz: a força simbólica da fragilidade*. Daniel Henrique Alves de Castro trata do imaginário macabro em *A iconografia da morte no final da Idade Média: um estudo sobre Dança Macabra*. Chris, The Red reflete sobre o próprio processo criativo em *Mais importante que “por onde começar?” é “para onde quero ir?”*. Por fim, Caroline Schmidt apresenta possíveis conversas entre cinema e videoarte em *Modo de produção godardiano em Sara Cwynar*.

Na capa, a sexta edição da Ícone apresenta o trabalho *Álbum de família*, da artista Pamela Zorn Vianna. O trabalho feito em lápis de cor sobre papel pólen busca, em um primeiro momento, remontar memórias pessoais da artista advindas de imagens fotográficas. A série expõe um assunto de interesse particular de Vianna porque retrata famílias interraciais, levantando questões da formação histórico-social do Brasil e do próprio estado do Rio Grande do Sul. Contudo, por conta de as pessoas desenhadas serem retratadas geralmente sem rosto, elas são ressignificadas. Conscientemente, a artista faz com que as figuras deixem de representar uma única família, abrindo espaço para que outras famílias possam se identificar e se ver também representadas em tais imagens.

Agradecimentos especiais aos pareceristas, que dedicaram seu tempo e trouxeram importantes contribuições; aos autores presentes nesta edição, cujos textos nos convidam a refletir sobre diversas inquietações, e às editoras que se despedem da Ícone nesta edição: Caroline Schmidt Patricio, Clara Siliprandi de Azevedo Marques, Clarice Sena Panizzon e Isabel Schneider Ramires. Nossas boas-vindas à nova equipe que abraçou esta sexta edição: Alexsander Candido de Britto, Amanda Patron, Laíssa Sardiglia, Letícia Azevedo Xausa, Lizângela Guerra, Marina Feldens, Nívia Ferreira de Souza, Suellen Gonçalves e Thainá Maria da Silva.

Com o desejo de uma ótima leitura a todos,

EQUIPE EDITORIAL

10

Coletânea de ensaios
sobre produções
artísticas na pandemia

ARTE COMO TRABALHO
ARTISTA AUSENTE
FORA DA CURVA
MUTHA
QUASE-ORAÇÃO
TELA INDÍGENA

86

Correspondências de
Leopoldo Gotuzzo com o
mercado da arte

CECILIA LOUREIRO

24

Anita Malfatti:
as cores e formas do
Modernismo brasileiro

ROBERTA M. DE SÁ

100

Marisa Merz: a força
simbólica da fragilidade

DANIELA AMON

42

Artefatos indígenas
como fonte visual para
o desenvolvimento dos
estudos de figurino do
bailado Jurupary (1934)

PAULA AMPESSAN

114

Mais importante que “Por
onde começar?” é “Para
onde quero ir?”

CHRISTIAN DE SOUSA

62

A iconografia da morte
no final da Idade Média:
um estudo sobre a
Dança Macabra

DANIEL DE CASTRO

130

Modo de produção
godardiano em Sara
Cwynar

CAROLINE SCHMIDT

ÁLBUM DE FAMÍLIA

PAMELA ZORN VIANNA

Minha prática artística é muito ligada ao fazer manual do desenho e da pintura. Me conectar com a materialidade, perceber as características físicas dos materiais utilizados e a forma como eles se modificam durante o processo é algo que me move enquanto artista. Dessa forma, produzir a série “Álbum de família” – que diverge, em certo ponto, do que eu geralmente faço, tanto em resultado quanto em procedimentos – foi uma surpresa para mim. E o fato de essa série representar questões tão íntimas e complexas, e ao mesmo tempo tão queridas por mim, é o que me faz querer apresentar parte dela agora.

Há algum tempo eu venho refletindo sobre minhas vivências enquanto mulher negra no meio universitário de Porto Alegre, vinda do interior do Rio Grande do Sul, da cidade de Três Coroas, região extremamente branca. Tento, em meio a tantos outros, compreender o meu lugar na sociedade e no mundo hoje, e percebo que esse processo tem se refletido e também se transformado pelo fazer artístico. Tenho tentado me reconstruir a partir do desenho e da pintura – o resgate de subjetividades, de uma infância, de um passado que hoje se entende como memória. Passado, este, marcado por conflitos e relações raciais implícitas e explícitas, e também por sucessivas buscas por conexão e autoconhecimento.



Acredito que o processo de se autodescobrir é complicado para todo ser humano. Entretanto, já fui lida e chamada por muitos nomes — às vezes, na tentativa de uma “salvação”, e às vezes mesmo em tom acusatório —, o que sempre dificultou na hora de construir uma consciência racial. “Mulata” era como eu me entendia. “Moreninha”, “Escurinha”, “Cor de Cuia”, cresci em meio a tantos e tantos rodeios e diminutivos de mim mesma, ou do que eu “deveria ser”. Hoje compreendo que essa é a história de muitas pessoas nesse país, e sobretudo no contexto da região sul do Brasil, onde as gradações de cor determinam as marcas físicas e emocionais que carregamos.

Em meio a essas reflexões, passei a coletar fotos da minha família — uma família profundamente marcada pela interracialidade, sendo, de um lado, majoritariamente negra, e, do outro, branca com ascendência alemã. Passava longas horas folheando antigos álbuns. Rememorar momentos passados e torná-los presentes — até mesmo momentos anteriores à minha existência. Conhecer, por imagem, bisavós, tios e tias distantes no tempo, ou mesmo conhecer meus pais quando jovens. Certo dia, passei a tentar reter essas fotografias em desenho, modificá-las pela linha e pela marcação de cor. Testei diferentes transposições por cima das fotos, uma vez que eu buscava, com o desenho, capturar uma essência das lembranças e das figuras, quase como se estivesse “capturando seus fantasmas”. Utilizei como suporte o papel pólen, e o tom quente e amarelado do papel, sua textura e peso, também me remetiam à ideia de memória.

A partir das linhas vermelhas e verdes do lápis de cor, tão conflitantes em sua relação de complementaridade, eu construí essas figuras tão familiares para mim, que se tornaram ao mesmo tempo distintas — quase irreconhecíveis. A autorrepresentação, o retrato do que é particular, passa a se tornar também algo estranho, sem rosto, que vai além das noções do “eu”. Passei a me questionar sobre quem eram essas pessoas nos desenhos. Quem poderiam ser? Onde poderiam estar? Quantas (outras) famílias brasileiras poderiam representar? Todas as figuras foram propositalmente retiradas do seu contexto original, envoltas pelo branco não tão branco do papel. Cada um desses pequenos desenhos da série, que hoje soma vinte e dois trabalhos, fala sobre a busca por uma identidade que já nasce em território ambíguo, que, sob uma perspectiva histórica, foi outrora mera ferramenta para instaurar a branquitude em solo brasileiro, através da mestiçagem e do projeto de embranquecimento em fins do século XIX. A partir dessa série, penso no quanto as relações afetivas que construímos ainda hoje são marcadas pela raça, e até onde essas relações não marcam também a nossa noção de identidade individual e coletiva.



ENSAIOS ÍCONE



ARTE COMO TRABALHO

Estratégias de sobrevivência dos trabalhadores da arte

CAROLINA RODRIGUES

JOÃO PAULO OVIDIO

LUANA AGUIAR

PRISCILA MEDEIROS

O PROJETO *Arte como trabalho: estratégias de sobrevivência dos trabalhadores da arte* foi um evento inteiramente on-line que promoveu o debate sobre a situação de precariedade e formas de resistência dos profissionais das artes visuais, como artistas, curadores, professores, mediadores culturais, funcionários de museus e centros culturais.

Com curadoria e realização de Carolina Rodrigues, João Paulo Ovídio, Luana Aguiar e Priscila Medeiros, o processo se desdobrou em três frentes complementares: uma exposição virtual com chamada pública, que premiou 20 propostas de artistas residentes no estado do Rio de Janeiro; ciclo de debates por meio de videoconferências abertas ao público com profissionais de diferentes atuações no campo das artes visuais; e um catálogo disponibilizado no formato e-book em plataforma virtual, também disponível gratuitamente. Este projeto foi contemplado pela Lei Aldir Blanc a partir do edital

Fomento a todas as artes da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, como uma ação emergencial devido ao estado de calamidade ocasionado pela pandemia de COVID-19.

O título corresponde a um eixo conceitual que, por si, já aponta pluralidades de questões, entrecruzadas por experiências individuais e coletivas, promovendo tanto a discussão sobre o lugar social da arte quanto da/ do própria/o artista. Através das obras apresentadas, é possível notar, ainda, críticas ao acúmulo de funções que resulta da precariedade e se converte em estratégia. Não por acaso, deparamos-nos com imagens de corpos exaustos em decorrência de esforços físicos e pressões cotidianas, uma denúncia das péssimas condições às quais estão/são submetidos, potencializadas por questões étnico-raciais, de classe e de território. Sob a perspectiva de gênero, acentua-se, em algumas produções, o debate referente ao trabalho doméstico e à maternidade, questionando a lógica patriarcal.

O estreitamento da arte com a vida permitiu uma maior abertura para criação de narrativas que partem de vivências e afetividades. O resgate da ancestralidade, o conhecimento popular, a reação do corpo na cidade, os trânsitos e deslocamentos, a construção de memórias, são detalhes que cotidianamente poderiam passar despercebidos. Essas e outras dimensões inerentes à/ao artista-trabalhador/a receberam olhares não só críticos, mas sensíveis, que proporcionaram construções poéticas fecundas.



FIGURA 1
Águi BERENICE
Solo Fértil, 2020,
Videoperformance,
2 min 45 seg



FIGURA 2
Thiago SARAIVA,
Arte Enxe Buxo, 2020-2021,
Fotografias digitais das ações.

A ARTISTA ESTÁ AUSENTE

E o respiro
em meio ao caos

KETELYN SCRITTORI

RENATA DAIBES

NOSSA EXPOSIÇÃO virtual *A artista está ausente* foi lançada no dia 8 de março de 2021, através do perfil no Instagram @artistausente, e teve um percurso tortuoso até chegarmos ao dia da abertura — não havia como ser diferente, visto o período trágico que vivemos. Antes de tudo, apresentando-nos, somos o Coletivo de Arte Tônus, um grupo formado em julho de 2019 por mulheres que desenvolvem performances para a cena e para o vídeo a partir das teorias e das experiências em dança, teatro, artes visuais, literatura e audiovisual. O Tônus é composto pelas artistas de cena Isadora Porto, Ketelyn Scrittori e Renata Daibes e, nesse trabalho, especialmente, contou com a colaboração de Camila Tauchen, Cristina Barros e Isabel Schneider.

O projeto surgiu em março de 2020 quando nos vimos atordoadas pela realidade que se impunha ao mundo com a descoberta de um novo vírus. Nós, Ketelyn e Renata, junto da Isadora, tentamos transformar a angústia dos dias em algum processo artístico. Foi um escape, mas não no sentido de fuga, acima de tudo no sentido de fôlego. Naquele momento, começamos a falar sobre o livro autobiográfico de Marina Abramovic, *Pelas paredes*, e chamou-nos a aten-



ção principalmente a performance *The Artist Is Present*, ocorrida em 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Eram dias em que queríamos pensar sobre a presença numa realidade em que tudo parecia estar ausente. Perceber que absolutamente todas as relações estavam mediadas por uma tela era algo que pesava para que sentíssemos com profundidade a ausência e a solidão. Por este motivo, decidimos falar sobre isso.

Passados alguns meses e com todo o projeto já estruturado, fomos aprovadas no Edital Ocupação de Territórios financiado pela Lei Aldir Blanc do Município de Gravataí - RS. Com isso, teríamos a oportunidade de fazer uma exposição física com nossas indagações. Passamos os meses de janeiro e fevereiro planejando minuciosamente com a equipe como seria essa exposição, que já estava com a abertura marcada para o dia 1º de março de 2021. Contudo, no fim de fevereiro, a abertura da exposição foi adiada para o dia 8 de março, e fomos informadas que todos os projetos deveriam ser transpostos para o ambiente virtual — dado o aumento exponencial da lotação dos hospitais devido à COVID-19 e, em decorrência, o decreto de bandeira preta no estado. A frustração, por óbvio, foi imensa, mas descobrimos naquele momento que *A artista está ausente* deveria ser sobre ausência do início ao fim, e que ainda era muito cedo para falar sobre a presença que tanto ansiávamos.



FIGURA 1
Foto de
Camila Tauchen

FIGURA 2
Design de
Isabel Schneider

FORA DA C UR V A

Processos em
Arte Contemporânea
como ação política
de responsabilidade
social e humana

GISELE LIMA
MATEUS LUCENA

FALAR DE *Fora da Curva* é falar da RIDE-DF. Repensar centro, entornos, conceitos e corpos que existem (também) como potência de produção criativa. Entender que o projeto *Fora da Curva* existe como uma mostra de processos artísticos, e não de obras finais, acompanha um movimento mundial dos últimos anos sobre o entendimento da arte contemporânea. É abrir mão da ideia de apreciação e fruição de uma obra ou produto de arte final e, então, compreendê-la como um conjunto complexo de pesquisa e pensamentos em constante desenvolvimento e passível de inúmeros desdobramentos. Mais que isso, a mostra de processos em arte contemporânea nos tempos de isolamento se nega a entregar ou a cobrar a existência dessas finalizações. Faz-se, assim, ao mesmo tempo, pesquisa e crítica aos editais e iniciativas de fomento que procuram uma produção artística que discuta a situação atual do mundo enquanto a maior preocupação deveria ser a sobrevivência. *Fora da Curva* propõe o compartilhamento de processo sem a cobrança de se chegar em algum lugar.

Assimilar processos como obra de arte está lado a lado com reconhecer a existência múltipla do indivíduo que cria. E, assim, fugir da norma de existência que segue regras e contratos sociais que nunca foram assinados com intenção. Repensar políticas de responsabilidade social vai ao encontro imediato com a reconstrução do estar humano em sociedade. Construção, talvez, seja a palavra-chave. Elaborar novas narrativas, desenvolver um novo canal de apresentação de existências, firmar um presente que reflita demandas desta geração. Construção sustentável que se torna viável na valorização de corpos, obras e processos que não se pautam por dogmas fadados à rescisão. Aqui funciona extremamente bem a apresentação de artistas como Brunetty BG, Natasha de Albuquerque, Lua Cavalcante, Romulo Barros, Guilherme Moreira, Paula Catu, Fernanda Azou e Pietra Souza que, mesmo trabalhando em pesquisas distintas, ainda podem se encontrar no escancarar da negação às expectativas do que seria politicamente correto ou belas artes.

As dez artistas convidadas para esta mostra são ricas em linguagens, suportes, raça, corpo, gênero, geografia e poética. Têm, por meio de suas produções, o espaço para se fazerem ouvir. Falam sobre trabalhar enquanto quem são e onde estão na suposta nova realidade de isolamento social, sobre mudanças e (im)permanências impostas a seus corpos e vivências, limitações de circulação — que agora são compartilhadas pela sociedade como um todo.

Ramaldes (2016, p. 153) afirma: “É necessário existir a tríade artista-obra-espectador para que uma obra se concretize.” Ao encontro de Dewey (2010, p. 215) que afirma: “A obra de arte só é completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou”. Lidar com o público no meio virtual tornou-se um dos maiores desafios desse fazer digital. Estender o diálogo sobre arte contemporânea para a comunidade e vigorar questionamentos sobre limites da arte, cotidiano e normalidade nunca foi tão simples e tão desafiador. Se nos olhos de quem assiste se completa a obra de arte, a quais olhos se voltam? Repensar políticas de responsabilidade social está para além de pensar apenas a corpa das artistas e equipe atuantes em um projeto. É preciso pensar nas nuances e diferenças de um público em rede, nuvem possível de tudo e de todes. É preciso pensar Fora da Curva.



FIGURA 1
Lua Cavalcante
Fotografia: reprodução A Pilastra



FIGURA 2
Xibi Rodrigues
Fotografia: reprodução A Pilastra

MUTHA

MUSEU TRANSGÊNERO DE HISTÓRIA E ARTE¹

IAN GUIMARÃES HABIB

É performer, artista audiovisual, escritor e pesquisador. Bacharel em Artes Cênicas (UFMG/UFRGS). Mestrando em Dança (CAPES/UFBA) com o projeto *Corpos Transformacionais*. Coordenador da Linha de Estudos Trans, Travestis e Intersexo do grupo de pesquisa NuCus (POSCULT/UFBA). Criou o MUTHA. Criou o Desmonte Seminário e o ABCDário Desmonte. Publicou artigos nos periódicos URDIMENTO/UDESC, ASPAS/USP, ARTE DA CENA/UFMG, EPHEMERA/UFOP e um capítulo do livro *Práticas Decoloniais nas Artes da Cena* (Orgs. Dr. Robson Haderchpek/UFRN, Dra. Joice Aglae/UFBA e Saulo Almeida/USP), publicado pela Editora Giostri.

O MUSEU *Transgênero de História e Arte* (MUTHA) é iniciativa brasileira, e foi criado pelo pesquisador, artista e autor transgênero Ian Habib, como o único museu do Brasil que visa (re)escrever a História e visibilizar a Arte de pessoas de corpo e gênero variantes, que foi apagada pelo passado colonial e não apresenta ainda local de reinscrição. O MUTHA é uma obra de arte e é uma tecnologia transformacional para produção de arquivo, que objetiva:

Criar incentivos, ferramentas e alternativas à produção de dados sobre violências cotidianas a vivências transgêneras no Brasil, pretendendo sugerir caminhos artísticos, educativos, políticos e sociais alternativos; resgatar memórias e investir em (re)escritas históricas de processos que foram apagados desde o período colonial, suprimidos pela ditadura brasileira em outras configurações e perderam como tentativas de extermínio até os tempos atuais; investir na criação de um arquivo brasileiro sobre História e Arte transgênera; valorizar memórias e produções artís-

ticas dessas existências, que não são ainda reconhecidas e visibilizadas em espaços de produção cultural; discutir epistemologias do corpo e gênero diversas nas artes; fomentar novos modos de vida em paisagens em ruína; celebrar a imaginação; destruir, por vezes, o que for preciso; produzir eventos e suportes para debates sobre diversidade de gênero e suas interseccionalidades, como processos étnico-raciais, deficiência, classe, sexualidade, e outros; criar paisagens radicais para outros futuros.

O Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA) coleta:

Estórias reais e/ou semi-ficcionais sobre pessoas corpo e gênero diversas heroínas e transcestrais, através de memórias transmitidas por variadas comunidades; apresentação de fatos históricos registrados academicamente pela cisgeneridade sobre pessoas trans heroínas e transcestrais publicados em pesquisas em periódicos científicos ou revistas de alta circulação, que precisem de (re)escrita histórica, em formas que disputem omissões, invisibilidades e destruições de arquivo, apontem equívocos e sugiram transformações; estórias transgêneras contemporâneas - e/ou estórias de comunidades e grupos onde vivem ou viveram, que se relacionem com a memória e a produção cultural corpo e gênero diversa - reais, ficcionais e semi-ficcionais; aspectos da história de pessoas trans, da suas existências e das existências de sua comunidades, como memórias sobre artistas, ativistas e outras pessoas membras de seu grupo social, vivas, falecidas ou assassinadas; aspectos da história dos movimentos político-sociais, ações coletivas e modos de vida comunitários transgêneros, registrados ou não academicamente; debates sobre História e Arte transgênera brasileira; debates em perspectivas anti-coloniais, étnico-raciais e transfeministas; destruição de arquivos de violência; exploração de processos criativos ou obras artísticas, literárias e/ou intelectuais.



FIGURA 1
Ian HABIB e Debora PAIXÃO
Cartaz MUTHA.

QUASE- ORAÇÃO

Vidas que contam

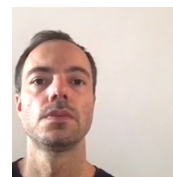
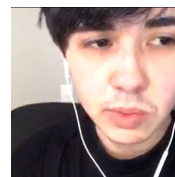
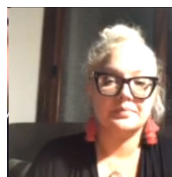
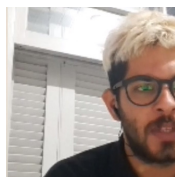
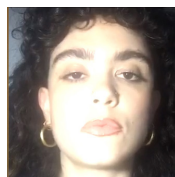
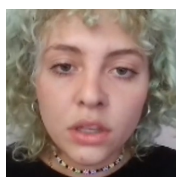
ANDREI MOURA

DIEGO GROISMAN



FIGURA 1
Exibição do Quase-Oração
Fotografia: Kevin Nicolai

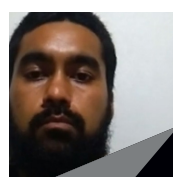
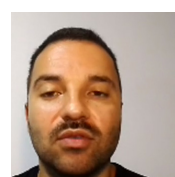
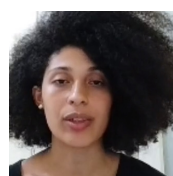
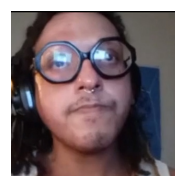
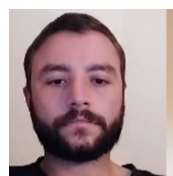
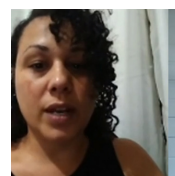
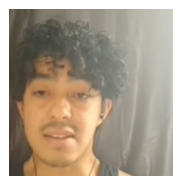
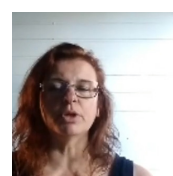
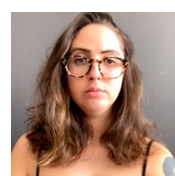
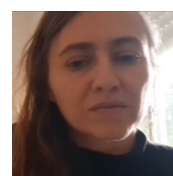
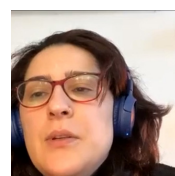
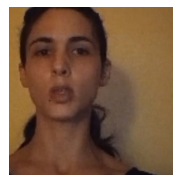
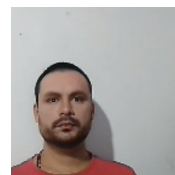
O QUE nos torna humanos? Desde os princípios da formação do pensamento filosófico ocidental, o problema tem surgido e sido respondido, sem, contudo, esgotar-se em forma-resposta definitiva. Em uma frase epigráfica, José Saramago reafirma a pertinência da questão: “Saberemos cada vez menos o que é um ser humano”, atualizando à contemporaneidade a insuperável complexidade da pergunta. O tensionamento entre razão e emoção – sua equação irresoluta –, parece ter voltado à cena com os processos desencadeados pela atual pandemia, que arrasou paradigmas sedimentados de comportamentos, ao impor protocolos restritivos de segurança.



E, em contrapartida, colocou em relatividade os ganhos que o avanço predatório do acúmulo monetário legou ao mundo contemporâneo. Sem dúvida, a crise é sanitária. Mas, sobretudo, é humanitária.

Diante do indigno desprezo pela vida, *Quase-Oração* surge como uma ação coletiva de enunciação por extenso de cada número componente da soma de vítimas fatais, colocando em palavras o som dos Algarismos que, metonimicamente, estão em lugar de vidas interrompidas. Como ação, ganha a arena pública por meio de lives pelo Instagram – suporte estrategicamente escolhido pelo largo alcance, e ironicamente ocupado como ponto fora da curva ao habitual compartilhamento de amenidades; além de projeções em pontos diversos do espaço urbano. Transcorrido entre os dias 25 e 2 de fevereiro de 2021, o ponto inicial da ação congregou mais de 50 participantes que, de forma ininterrupta, atingiram a marca de 193 horas de contagem, tornando-se, talvez, a mais extensa performance duracional já realizada no país. Daí, seguiram-se ativações pontuais até o atual formato de contagens diárias, que já contabilizam mais de 300 horas e 100 participantes.

A ambiguidade do título, ao mesmo tempo que semanticamente se aproxima das ideias de prece e reza, afasta-se pela prefixação “quase” que demarca, com certa ênfase, o distanciamento. *Quase-Oração* decisivamente opõe-se à religiosidade fundamentalista, que deu força a um projeto de poder reacionário e, mais recentemente, genocida no Brasil. A leitura dos números, de forma sistemática e exaustiva, cumpriu dupla função: acolher a dor do luto pelos que se foram e alertar incomodamente a todos nós sobreviventes sobre a dimensão sagrada de cada vida humana. Em lugar da apática posição de espectadores, *Quase-Oração* convoca à empatia, à ação e preservação da vida e à sutura da chaga do luto em nós aberta, potencial e literalmente. E, aqui, reside a força de resistência que encontramos no fenômeno artístico, que, ao ser vetor de pensamento e criação de inéditas percepções, impacta individual e coletivamente as subjetividades.



FIGURAS

Reprodução: Instagram
@quaseoracao

TELA INDÍGENA

Imagens e mensagens
para cidade:
cinema indígena
durante a pandemia

ANA LETÍCIA SCHWEIG

EDUARDO SCHAAN

GEÓRGIA DE MACEDO GARCIA

MARCUS WITTMANN

OUVINDO PENSADORES indígenas em eventos ou nas próprias aldeias, comenta-se sobre como os não indígenas têm uma ansiedade, seja em falar, em produzir, em resolver problemas e, ao mesmo tempo, como isso frequentemente se combina com uma não mudança, como se fosse uma pressa de permanecer no mesmo lugar. No início da pandemia, também tivemos essa ansiedade, e pensamos em seguir com uma Mostra on-line, já que divulgar o cinema indígena por esse meio foi nosso motivo de fundação e é o próprio nome do grupo, Tela Indígena. Mas ela teria a miríade de pessoas, etnias, cheiros, comidas e a arte que uma mostra física possibilita? Era realmente necessário insistir em realizar uma mostra, em um momento em que todos se voltavam para um formato on-line. Pensamos que, às vezes, não é preciso produzir nada e, em outras vezes, precisamos mudar de foco. Em um momento de pandemia, o foco era nossa base e nossa estrutura: poder viver, compartilhar, ter uma estrutura fixa na qual se agarrar. Por isso investimos em projetos, como a aquisição de equipamentos para cineastas indígenas para que pudessem realizar seus filmes com maior qualidade técnica. Buscando fortalecer o cinema Mbyá Guarani nesse período



FIGURA 1

Fotografia: Renata Hilal

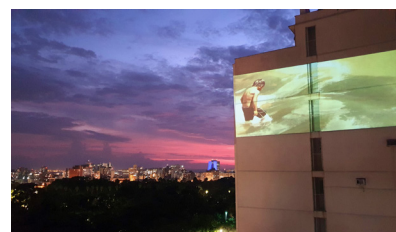
onde os encontros presenciais deveriam ser evitados, conversamos com Vhera Xunu, da Tekoa Pindó Mirim, Pará Reté, da Tekoa Jatai'ty, Gerson Gomes, da Tekoa Takua Hovy, Patrícia Ferreira, Ariel Ortega e Aldo Ferreira, da Tekoa Ko'enju. Junto a eles, aconteceu o projeto *Mborayvu, imagens e mensagens indígenas para a cidade*, financiado com recursos da Lei Aldir Blanc. Mborayvu, palavra cujo significado é amor e generosidade, orientou a vontade de compartilhar e a criação artística. Os cineastas criaram mensagens visuais destinadas às pessoas que moram em Porto Alegre/RS. Compartilharam seu dia a dia, sua luta, suas pinturas. O processo, mesmo atravessado pelas dificuldades que a comunicação on-line impõe, resultou na produção de quatro curta-metragens que foram projetados em dez lugares da cidade de Porto Alegre durante quatro dias. Nas palavras de Ariel Ortega: “o ser humano começou a se desligar muito da boa convivência com a natureza e com a terra principalmente, e através das imagens a gente quer passar um pouco disso pras pessoas que estão fechadas nos seus apartamentos, nas suas casas na cidade, que é uma realidade totalmente diferente”. Como disse Patrícia Ferreira, durante esses quatro dias, “os prédios da cidade ficaram mais alegres”.

FIGURA 2

Fotografia: Projetores pela Cultura
Filme do Coletivo Mbyá de Cinema

FIGURA 3

Fotografia: Pará Reté



ARTIGOS ÍCONE





ANITA MALFATTI

As cores e formas do Modernismo Brasileiro

ROBERTA MENDES DE SÁ

É mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), desde 2020. Possui Pós-Graduação Lato Sensu em História da Arte: Teoria e Crítica (2017) pela Faculdade Paulista de Artes (FPA). Licenciada em Artes Visuais (2016) pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU). Além disso, possui MBA em Controladoria de Empresas (2019) pela Universidade Paulista (UNIP) e é Bacharel em Administração de Empresas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2003). Desde 2018, atua como professora de Artes do Ensino Fundamental I e II pela Prefeitura Municipal de São Paulo.



RESUMO

ESTE ARTIGO apresenta a obra da artista Anita Malfatti que, através de cores e formas revolucionárias, foi uma figura central para as novas concepções artísticas propostas pelo Modernismo Brasileiro. O objetivo é analisar os elementos artísticos da obra de Anita Malfatti, compreendendo sua poética, cores, formas e simbologia com o Brasil. Os conceitos artísticos são analisados através das narrativas de Coli, Fischer e Ostrower. A poética, cores, formas e simbologia brasileira de Anita Malfatti são analisadas através das narrativas de Almeida, Amaral, Batista e Camargos. A metodologia empregada neste artigo nasce da perspectiva desses autores para compreender os elementos da obra de Anita Malfatti, que influenciaram o Modernismo Brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

Anita Malfatti. Modernismo Brasileiro. Poética.

ABSTRACT

THE ARTICLE presents the work of the artist Anita Malfatti which, through revolutionary colors and forms, was a central figure for the new artistic conceptions proposed by Brazilian Modernism. The objective is to analyze the artistic elements of the Anita Malfatti's work, including her poetics, colors, forms and symbology with Brazil. The artistic concepts are analyzed through the narratives of Coli, Fischer and Ostrower. The poetics, colors, forms and Brazilian symbology of Anita Malfatti are analyzed through the narratives of Almeida, Amaral, Batista and Camargos. The methodology used in this article comes from the perspective of these authors to understand the elements of Anita Malfatti's work, which influenced Brazilian Modernism.

KEYWORDS

Anita Malfatti. Brazilian Modernism. Poetics.

INTRODUÇÃO

ESTE ARTIGO tem como objetivo analisar os elementos artísticos da obra de Anita Malfatti, que através de cores e formas revolucionárias, contribuiu para o desenvolvimento das novas concepções propostas pelo Modernismo Brasileiro, assim como compreender a sua poética, cores, formas e simbologia com o Brasil, despertando um novo olhar para a arte.

A artista teve um grande destaque na História da Arte no Brasil, e foi criticada por Monteiro Lobato em seu artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 20 de dezembro de 1917, com o título *A Propósito da Exposição Malfatti*. Para ele, de acordo com o artigo, a arte deveria ser pura e imutável, ao contrário das tendências impressionistas, cubistas e futuristas seguidas por Anita Malfatti e outros artistas, que conteriam uma estética forçada e caricatural. Ainda para Monteiro Lobato, Anita Malfatti era uma artista com talento vigoroso, e a sua opinião seria a única sincera, já que a crítica que a elogiava, na verdade, o fazia com falsidade.

A exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917-janeiro de 1918, pelo clima de escândalo gerado em torno a ela com o artigo “Paranóia ou mistificação”, de Monteiro Lobato, que atacava violentamente a jovem artista no “Estadinho”, órgão de O Estado de S. Paulo, teve como resultado direto aquilo que mais tarde Mário denominaria de “arregimentação, a consciência de rebeldia, de espírito novo”. (AMARAL, 1998, p. 99-100)

Dessa forma, a artista Anita Malfatti se destacou no cenário artístico brasileiro e contribuiu para as bases do Modernismo com a sua poética particular. A crítica escrita por Monteiro Lobato fez com que os artistas se dedicassem com mais vigor às novas formas de expressão artística.

A arte constrói, com elementos extraídos do mundo sensível, um outro mundo, fecundo em ambiguidades. Na obra há uma organização astuciosa de um conjunto complexo de relações, um mundo único feito a partir do nosso (“um quadro deve ser produzido como um

mundo”, dizia Baudelaire), capaz de atingir e enriquecer nossa sensibilidade. (COLI, 1995, p.111)

Conforme Ostrower (2001, p. 9-12), a criatividade é um potencial inerente ao homem e uma das necessidades é a realização desse potencial. O criar e o viver se interligam, sendo que a criatividade é elaborada no contexto social e cultural do indivíduo, fazendo com que o processo criativo ocorra nos níveis individual e cultural, se articulando através da sensibilidade. “A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.” (FISCHER, 1987, p.20)

Assim, a arte é inerente ao ser humano e acompanha as mudanças culturais que ocorrem no ambiente. O Modernismo surgiu em um cenário de industrialização, mudança nos comportamentos sociais, crescente desenvolvimento das grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, sendo essa última o palco da Semana de 22.

Abrindo ruidosamente as comemorações do Centenário da Independência, a Semana de 22 vinha alvoreçar o universo artístico e literário da Paulicéia. Sob a genérica denominação de “os novos”, mas também apelidados de “futuristas”, seus artífices articulariam um movimento cultural que teve o primeiro ato público naquela Semana de Arte Moderna – em verdade, três noites de conferências, audições musicais, leitura de poemas e uma exposição de artes aberta de segunda a sábado no saguão do Teatro municipal, cuja imponência contrastava com a tônica irreverente dos vanguardistas. (CAMARGOS, 2002, p.18)

Segundo Camargos (2002, p. 28-31), a crítica de Monteiro Lobato à exposição individual de Anita Malfatti, realizada em 1917, em uma sala da Rua Líbero Badaró, nº 111, na cidade de São Paulo, afetou profundamente a carreira da artista, e se converteu em fator aglutinador para a eclosão da Semana de 22, ocorrida nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, no Theatro Municipal. Os modernistas brasileiros também buscavam a conexão com as correntes estrangeiras de forma particular.



FIGURA 1
A primeira obra de Anita Malfatti,
Anita Malfatti (1889-1964),
Burrinho correndo, 1909,
óleo s/tela,
29,5 x 20 cm
Fonte: BATISTA (2006, p.42)

FIGURA 2
Anita Malfatti,
em 18 de novembro de 1914
Fonte: BATISTA (2006, p.100)



Nesse contexto, as formas e cores das obras de Anita Malfatti e a crítica recebida por Monteiro Lobato desencadearam uma nova visão a respeito da arte brasileira, culminando com a Semana de 22 e a exaltação do que se propunha a ser o Modernismo, causando também diferentes efeitos em todas as fases da carreira artística de Anita Malfatti.

ANITA Malfatti: PRECURSORA DE UM BRASIL MODERNO

APRESENTAÇÃO DE ANITA Malfatti

Anita Catarina Malfatti nasceu em 02 de dezembro de 1889, na cidade de São Paulo, que passava, nesse momento, por um grande progresso, industrialização e crescimento populacional. Era o período da República, proclamada em 15 de novembro de 1889.

Conforme Batista (2006), Anita possuía uma atrofia no braço e mão direitos, e, em 1892, com o objetivo de fazer uma operação, viajou com a família para a cidade de Lucca, na Itália, da qual era descendente por parte do pai, Samuel Malfatti. Retornaram a São Paulo em 1894. Porém, Anita ainda permaneceu com a atrofia no braço e na mão, utilizando-se da mão esquerda para escrever e desenhar, e, como característica particular, utilizava sempre um lenço colorido no braço direito.

Em 1906, aos 17 anos, Anita concluiu os estudos básicos no Mackenzie College, sendo apenas o permitido para as moças da época. Por ser vivaz e curiosa, a artista começou a lecionar pintura, como sua mãe, Eleonora Elizabeth Malfatti, descobrindo assim a sua vocação. Tendo a sua mãe como mestre na pintura, inicialmente realizava cópias e depois passou a se interessar pela figura humana e pelos retratos (Ibid., 2006).

No ano de 1910, Anita viajou para estudar alemão e pintura em Berlim, na Alemanha, a partir do financiamento e apoio concedidos pelo padrinho, Jorge Krug, onde permaneceu até 1914. Era um período em que cubismo, expressionismo, fauvismo e futurismo se desenvolviam, trazendo a modernidade aos estilos de pintura e à artista um novo olhar para os estudos das cores e das formas. Além da pintura, dedicou-se também ao

desenho e à gravura em metal. Assim, Anita foi a primeira brasileira desse período a absorver os novos estilos artísticos, trazendo-os ao Brasil (Ibid., 2006).

Anita realizou a sua primeira exposição individual, denominada Exposição de estudos de pintura Annita Malfatti, de 23 de maio até meados de junho de 1914, contendo trinta e três obras, sendo dezoito óleos, oito gravuras e sete desenhos (entre esboços e aquarelas), realizada no primeiro andar da Casa Mappin Stores, na Rua 15 de Novembro, nº 26, na capital paulista. Com essa exposição, tentou pleitear o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Recebeu algumas críticas positivas, vendeu algumas obras, mas também recebeu críticas de que sua arte era ainda incipiente, o que demonstrava as reações do público diante das modernas técnicas europeias (BATISTA, 2006).



FIGURA 3
Anita MALFATTI (1889-1964)

O Farol, 1915,
óleo s/tela,
46,5 x 61 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand,
Museu de Arte Moderna do Rio
de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil

Batista (2006) elucida que, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, Anita não conseguiu o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, viajando ao final de 1914 para os Estados Unidos, tendo ainda o auxílio do padrinho Jorge Krug. Assim, Anita teve contato com as escolas cubistas e fauvistas norte-americanas, lá permanecendo até meados de 1916, o que influenciou na sua representação artística e consolidou os estilos de suas formas e cores, como na pintura *O Farol*, de 1915, Figura 3, com o predomínio das cores fauvistas.

Na Figura 4, percebe-se a explosão das cores com a obra *O homem amarelo*, de 1915/16, refletindo aspectos diferentes da realidade. A roupa do personagem ressalta o marrom e o ocre, que se associam com a pele amarela do mesmo. O fundo em diferentes tonalidades de amarelo traz um jogo visual que destaca essas cores e seus efeitos sobre o espectador.

Pois o mais importante é que, nascidas entre discussões estimulantes e sem pressões do meio, a deformação das figuras e a criação de uma cor pessoal tornaram suas telas — composições de

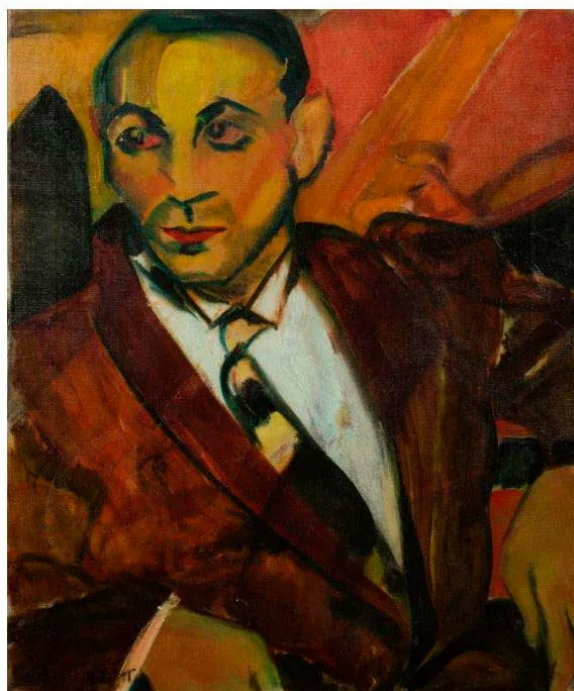


FIGURA 4
Anita MALFATTI (1889-1964)

O homem amarelo, 1915-16,
óleo s/tela,
61 x 51 cm
Coleção Mário de Andrade do
Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo,
São Paulo, Brasil

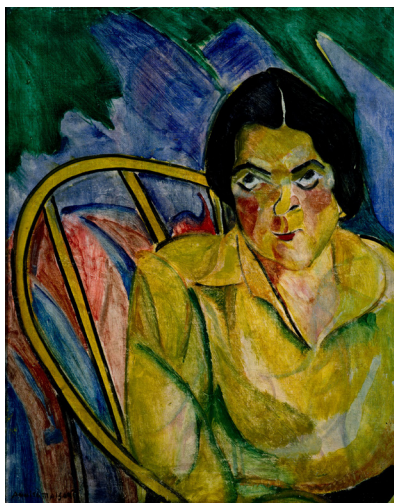


FIGURA 5
Anita MALFATTI (1889-1964)
A boba, 1915-16,
 óleo s/tela,
 61 x 50,5 cm
 Museu de Arte Contemporânea
 da Universidade de São Paulo,
 São Paulo, Brasil

forma e cor bem estruturadas — o veículo de sua mensagem muitas vezes autobiográfica. Anita Malfatti identifica-se com os retratados, conta seu drama pessoal através das formas que cria, coloca-se nas angulações, dissimetrias, mãos cortadas, mãos escondidas. Absorve de cada pintor, de cada escola – fauvismo, sincrismo ou cubismo – as características necessárias para montar sua própria linguagem. (BATISTA, 2006, p.160)

A Figura 5 apresenta a obra *A boba*, de 1915/16, com influências do expressionismo e fauvismo, tanto nas formas como nas cores. O fundo elaborado nas cores verde, azul e laranja associa-se à natureza, trazendo em primeiro plano a personagem com uma blusa amarela, sentada em uma cadeira também nessa tonalidade. O expressionismo também pode ser evidenciado pela direção do olhar da personagem, que instiga o espectador.

Há soluções mais em planos e ângulos, como em *A boba*. A tinta, utilizada com economia, porém, mas seca, mostra as pinceladas rápidas e dadas de uma só vez. As alternâncias de cor – áreas de amarelo e azul, verde e vermelho – são muito definidas em toda a obra; a distribuição de poucas áreas pretas também é cuidada e equilibrada. Aqui – e no *Homem amarelo* – a figura torna-se quase pretexto para início da composição, para a alternância de formas e cores. (BATISTA, 2006, p. 159)



FIGURA 6
Anita MALFATTI (1889-1964)
Tropical, 1916,
 óleo s/tela,
 77 x 102 cm
 Pinacoteca do Estado de São Paulo,
 São Paulo, Brasil

O ambiente cultural de São Paulo mostrava sinais de inquietação, em que o sentimento nacionalista surgia em meio à Primeira Guerra Mundial. Assim, Anita Malfatti se interessou por essa problemática e pelo seu aspecto de inovação, como na obra *Tropical*, de 1916 (Figura 6). Buscando em suas obras o tema nacional, manteve as características de estruturação da arte norte-americana, com uma abstração atenuada, tratando o tema nacional com uma linguagem moderna, conforme Batista (2006).

Dessa forma, Anita foi a artista precursora em trazer ao Brasil as novas tendências artísticas que assolavam o mundo, incompreendidas pela maioria das pessoas, que via o progresso nas grandes cidades, mas que ainda não o associava com a liberdade artística.

A CRÍTICA DE MONTEIRO LOBATO E A SEMANA DE 22

Em 12 de dezembro de 1917, Anita Malfatti inaugurou uma segunda exposição individual, intitulada Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti, em São Paulo, na Rua Líbero Badaró, nº 111, contendo cinquenta e três obras realizadas após 1914 e que continham o estilo das modernas vanguardas. Anita também colocou em sua mostra alguns trabalhos dos colegas norte-americanos Floyd O’Neale, Sara Friedman e A. S. Baylinson, como se quisesse mostrar ao público brasileiro que esta era a nova arte praticada lá fora e que ela não era a única artista a pintar dessa forma. Como aponta Batista (2006, p. 201): “A reação inicial dos futuros modernistas frente aos quadros de Anita Malfatti não parece diferir muito da dos demais visitantes: em meio à curiosidade e surpresa gerais, alguns deles tentavam ‘decifrar’ a nova mensagem, o que não era tarefa fácil”.

Conforme Almeida (2014), os cinquenta e três trabalhos de Anita Malfatti, exibidos em 1917, sacudiram os meios artísticos do país. Houve uma expectativa nos primeiros dias, com algumas notícias com acento de simpatia e referências elogiosas caracterizadas pela parcimônia. Até que Monteiro Lobato veiculou pela imprensa local a alternativa de se tratar de um caso de paranoia ou mistificação, cercando Anita em um ambiente de hostilidade, ironia e desconfiança.

A edição vespertina do jornal O Estado de S. Paulo, o “Estadinho”, de 20 de dezembro de 1917, estampava extenso comentário sobre o acontecimento inédito. Intitulava-se “A propósito da exposição Malfatti” – mais tarde transcrito em livro com o título mais explícito de “Paranóia ou mistificação?” – assinado por M.L. e escrito na linguagem inconfundível e conhecida de Monteiro Lobato. (BATISTA, 2006, p.203-204)

Dessa forma, Monteiro Lobato não acreditava em uma arte moderna, pois, para ele, a arte deveria ser pura, imutável e seguir os princípios da natureza. Assim, não haveria sinceridade para esse novo tipo de arte fora dos manicômios, considerando-a paranoia ou mistificação pura. Anita Malfatti era uma artista talentosa, mas que deveria prestar atenção a sua opinião sincera, já que a crítica que a elogiava na verdade o fazia com falsidade. A história da arte moderna no Brasil delineava-se a partir de Anita Malfatti.

E o fato histórico incontestável é que a disputa no país entre arte moderna e arte acadêmica se inaugurou com a exposição de Anita Malfatti em 1917. Essa mostra teve o condão de suscitar o problema, agitar os meios artísticos e intelectuais, arregimentar adeptos e adversários, alcançando e apaixonando até mesmo a opinião pública, em geral, e sobretudo naquele tempo, distanciada de tais assuntos. Quadros que já haviam sido vendidos foram devolvidos à artista, e houve mesmo quem pretendesse rompê-los a golpes de bengala – naqueles tempos em que era moda o uso desse instrumento, e em que ele não servia apenas para complementar a elegância masculina... A reação, em suma, foi de tal vigor, que a própria artista, em dado momento, sentiu-se a ponto de fraquejar. (ALMEIDA, 2014, p.23)

A exposição de Anita Malfatti, em 1917, reuniu homens da arte e do pensamento que realizariam em 1922 a Semana de Arte Moderna (ALMEIDA, 2014). Assim, com o apoio e o apreço dos intelectuais e artistas, Anita Malfatti foi a precursora das novas tendências vanguardistas no Brasil, em um período em que às mulheres era permitido apenas concluir os estudos básicos ou cursar a esco-

la normal com o objetivo de lecionar na escola primária, sendo importante que realizassem um casamento que agradasse às suas famílias. Foi o avanço não somente da arte, mas também do comportamento autêntico de uma jovem artista, que impôs aquilo que acreditava em meio a tantas críticas negativas.

Em torno da artista, com ela entusiasticamente solidários, reuniram-se figuras como Oswald e Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia. Interessante é assinalar, contudo, que essa solidariedade, reduzida no número, é bem verdade, mas altamente expressiva pela qualidade dos manifestantes, não teria sido suficiente para que a artista, nela escudada, pudesse resistir à animosidade suscitada pela exposição. (ALMEIDA, 2014, p. 31)

Segundo Batista (2006), após a crítica de Monteiro Lobato, seguiu-se um período de isolamento e depressão para Anita Malfatti, que passou a duvidar de sua carreira. Começou a ter aulas com Pedro Alexandrino em 1919, realizando uma exposição individual no final de 1920, no Clube Comercial de São Paulo, e outra no início de 1921, em Santos. Passou a se aproximar mais dos modernistas, seus primeiros adeptos e com os quais se identificava, e a lecionar desenho na Escola Americana. Porém, todos estes acontecimentos em torno de Anita Malfatti, aliados à industrialização das cidades e aos novos comportamentos sociais, fizeram com que os artistas e intelectuais defendessem os ideais de uma arte moderna, o que culminaria na Semana de 22. As elites de São Paulo mantinham um diálogo direto com a Europa sem o intermédio das academias, estando a cidade mais preparada para ser o marco do modernismo do que o Rio de Janeiro, considerado mais internacional, de acordo também com as ideias de Mário de Andrade. Da mesma forma, Menotti del Picchia considerava São Paulo como o berço do futurismo cultural (apud AMARAL, 1998, p. 122-123).

A motivação para a Semana de 22 partiu de D. Marinette, esposa de Paulo Prado, ao sugerir que poderiam fazer algo parecido com os festivais de Deauville na Europa. Então, Di Cavalcanti sugeriu que se fizesse uma semana com escândalos literários e artísticos, o que reuniu artistas de São Pau-

lo e do Rio de Janeiro durante os dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo. A programação incluiu nomes importantes da música, literatura, escultura, pintura (incluindo Anita Malfatti) e arquitetura (Ibid., 1998).

Anita Malfatti abriu no catálogo da Semana de 22 a seção de pintura, com a maior representação individual na exposição, contendo doze telas a óleo e oito peças entre gravuras e desenhos. Algumas obras já eram conhecidas do público devido à exposição de 1917, sendo que outras já indicavam uma alteração de caminho pelos simples títulos (Ibid., 1998).

O que abalaria o público da Semana nas obras desta pintora seriam, contudo, as mesmas características que estremeceram o ambiente de 1917 nas suas pinturas “mais Anita”: a cor descompromissada, o traço-pincelada gestual, o entrosamento do segundo com o primeiro plano numa valorização igualitária de ambos, os diversos planos da figura simplificados conferindo um máximo vigor em sua grafia, a dramaticidade de seu estilo numa exaltação emocional nunca antes vista entre nós e que fazem de telas como *O farol* e *A boba*, exemplares, sem dúvida, da melhor pintura já realizada no Brasil. (AMARAL, 1998, p.173-174)

Conforme Camargos (2002), após as três noites caóticas e barulhentas da Semana de 22, não bastaria mais apenas negar o “passadismo”, sendo importante que o ideário modernista adquirisse reconhecimento e fixasse os princípios de uma estratégia cultural. Para Batista (2006), as críticas desse período já não perturbavam mais Anita, integrada ao espírito geral dos modernistas.

Outros acontecimentos, poderíamos ainda lembrar como significativos marcos da evolução do movimento modernista, a contar de 1922. Entre eles, a terceira exposição de Anita Malfatti, também à rua Líbero Badaró, e em que a artista apresentou seus trabalhos mais realizados, em nosso entender. Com essa mostra, consolidou-se a posição da artista na história das artes plásticas entre nós, posição eminente, não apenas pelos seus méritos de precursora, mas também pela

qualidade efetiva de sua obra, de convicção e solidez.
(ALMEIDA, 2014, p.50)

Com base nesses dados, percebe-se que a arte de Anita Malfatti ainda dividia opiniões e gostos do público e da crítica, mas o apoio dos modernistas a fortaleceu para buscar novos caminhos.

A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA EM PARIS E A ABERTURA DE NOVOS CAMINHOS

O senador Freitas Valle recebia na Villa Kyrial, para jantares, reuniões e conferências, políticos, escritores, artistas e diversos intelectuais (BATISTA, 2006). Camargos (2001) informa que, durante o 4º Ciclo de Conferências na Villa Kyrial, em 20 de junho de 1923, após a leitura de Mário de Andrade, o Dr. Freitas Valle encaminhou-se para Anita e anunciou que a mesma poderia embarcar para a Europa em viagem de estudo.

Mas, antes de falar com a principal interessada, Freitas Valle teria chamado num canto Mário de Andrade, grande amigo da pintora, para confirmar a concessão da bolsa. E, ao embarcar para Paris em agosto de 1923, Malfatti já tinha 34 anos, contrariando o parágrafo dez do regulamento do Pensionato, segundo o qual, além de paulista, o candidato deveria ter entre 12 e 25 anos de idade. (CAMARGOS, 2001, p.166)

Cinco anos após a exposição revolucionária, Anita foi agraciada com o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, que lhe havia sido negado em 1914 e em 1921 (BATISTA, 2006). Essa bolsa de aperfeiçoamento para estudantes de arte possuía exigências rígidas e orientação essencialmente acadêmica, sendo Anita a segunda a recebê-la, já que Brecheret havia sido agraciado com a mesma em 1921.

Durante dezenove anos, de 1912 até sua extinção em 1931, o governo do estado manteve o Pensionato Artístico com verbas específicas ajustadas a cada ano. O regulamento estabelecia uma pensão de 500 francos mensais, pagáveis no lugar de residência e por mês

vencido. O pensionista tinha ainda direito a passagem de ida e volta, em primeira classe, e mais 500 francos a título de ajuda de custo. Ao final da estada, o governo arcava com as despesas do envio das obras dos artistas para o Brasil, como no caso das grandes esculturas de Brecheret. A verba podia ser aumentada, variando de acordo com o custo de vida na cidade em que se encontravam os bolsistas. (CAMARGOS, 2001, p.167)

Neste período, os modernistas brasileiros passavam temporadas na Escola de Paris, pois era importante que atualizassem os contatos com as vanguardas, o que os levaria às fases mais importantes de suas carreiras (BATISTA, 2006). Porém, Anita Malfatti buscava uma reestruturação para o seu trabalho, estabelecendo-se em Montparnasse durante os anos do Pensionato Artístico.

Em 1924, a artista montou um ateliê na rua Vercingétorix 52, convivendo nesse período com Brecheret e Antonio Gomi-de. Ainda no verão de 1924, Anita partiu em viagem à Itália, percorrendo cidades como Veneza, Lucca, Nápoles, Capri e Pompeia, que mais tarde influenciariam a sua obra. Em Paris, Anita reavaliou a sua obra, buscando uma postura menos polêmica do que a da época norte-americana, querendo alcançar um classicismo moderno, tendo influência de Matisse em suas obras. Em dezembro de 1924, Anita expôs suas obras no Salão de Outono, em Paris (BATISTA., 2006).

Anita temia que os modernistas se distanciassem dela, devido à busca por uma arte moderna sem “excessos” revolucionários. Em 1925, a artista instalou um novo ateliê em Paris, na rue d’Alésia 143, integrando às suas obras os aspectos da Escola de Paris, com destaque para as composições de interiores habitados por uma figura feminina, assim como os nus (Ibid., 2006).

Trabalhou no óleo com preocupações diferentes das da fase norte-americana. Não jogava mais, espontânea e rapidamente, formas e cores na tela, numa urgência quase inconsciente de “se contar” livremente. Agora “se continha”: preocupada com os problemas formais, tratava acuradamente da estrutura e composição das telas – em vários casos, estudava-as repetidamente

antes de se lançar a versão final -, além do colorido “refinado”, usado então “sabidamente” como o notariam os críticos franceses. Ao aplicar as cores, voltava à primitiva alegria, desenvolvendo, opondo ou alterando os tons. (BATISTA, 2006, p. 229-330)

Assim, na Figura 7, percebe-se a influência da Escola de Paris na pintura e temática de Anita Malfatti, demonstrando que o estilo expressionista, tão polêmico e de grande repercussão, não mais se destacava, permitindo lugar a um gestual mais contido.

Conforme Batista (2006), a Figura 8 representa um exterior-interior que focaliza parte do ateliê em Paris, e segundo Georgina Malfatti (apud BATISTA, 2006, p.334), irmã de Anita, retrata a artista e a prima na volta de uma viagem. A tela possui cores quentes, assim como o habitual uso de algumas superfícies decoradas com ramagens, além de a artista começar a utilizar brancos e cinzas claros transparentes, como nas cortinas.



FIGURA 7
Anita Malfatti (1889-1964)
La chambre bleue, c.1925,
óleo s/tela,
54,8 x 46 cm
Fonte: BATISTA (2006, p. 333)

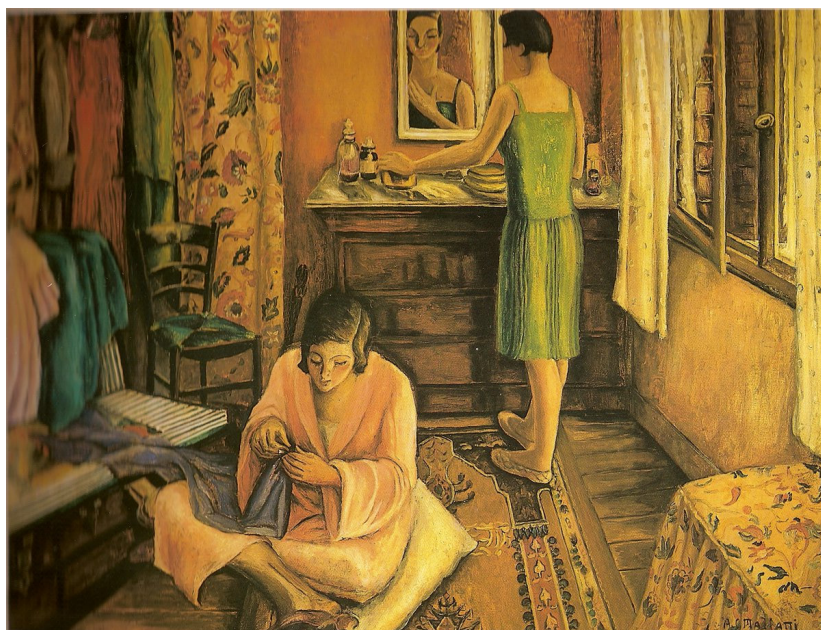


FIGURA 8
Anita Malfatti (1889-1964)
La rentrée (Interior), c.1925-27,
óleo s/tela,
88 x 115 cm
Fonte: BATISTA (2006, p. XV)

Anita se destacou também no Salão dos Independentes, em 1926, em que a crítica parisiense elogiou as suas obras, cores e habilidade técnica. Ainda em 1926, mudou seu ateliê para a rue de la Tombe-Issoire, nº 101, na Villa Seurat, tendo como destaque mudanças em suas obras, como o interesse pelas paisagens, assim como alterações de colorido e pincelada, fazendo com que a influência de Matisse fosse sobreposta por novos interesses, com um enfoque primitivo e a ideia de ingenuidade às suas representações (BATISTA., 2006).

Entre 1927 e 1928, Anita se dedicou à finalização dos estudos do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, de orientação acadêmica, que exigia a apresentação de cópias de quadros famosos e uma composição original. Dessa forma, Anita recebeu autorização da Galleria degli Uffizi, em Florença, e do Museu do Louvre, em Paris, para a execução das cópias de obras renascentistas, que influenciariam a sua obra final. Assim, Anita realizou as obras *Puritas* (c.1927) e *Ressurreição de Lázaro* (1928/29), com temáticas religiosas e uso de cores quentes e frias, em estilo renascentista (Ibid., 2006).

O expressionismo não seria a linguagem natural de Anita Malfatti, pois assim como dizia Mário de Andrade (apud ALMEIDA, 2014: p.33), essa não poderia ser a fala espontânea de uma natureza tão frágil e feminina, fazendo-a recuar em seu estilo artístico, não para agradar aos seus censores, mas sim à sua sensibilidade artística, já que o principal em sua arte não é a força, mas sim a delicadeza. “Em certos momentos, dúvidas surgiram quanto à época de realização de determinados trabalhos, pois que a artista, em geral, não costumava datar os seus quadros.” (ALMEIDA, 2014, p.33)

Anita retornou a São Paulo em 27 de setembro de 1928. Em 1929, realizou sua quarta exposição individual, cumprindo a exigência final do Pensionato Artístico, contendo cinquenta e seis óleos, quinze aquarelas e três cópias famosas, na rua Líbero Badaró, nº 20, gerando comentários pela variedade técnica e temática, sem a repulsão dos outros tempos. Porém, Anita se decepcionou com o mercado de arte brasileiro, tendo conseguido vender apenas um óleo e sete aquarelas.

A artista se dedicou ao ensino escolar na Escola Americana e na Escola Normal do Mackenzie College até 1933, buscando desenvolver a criatividade e o universo próprio das crianças. Participou de diversas exposições individuais e coletivas, além de se dedicar à pintura e ao ensino em seu ateliê, utilizando-se como método de ensino a plena liberdade de expressão do aluno.

Para Batista (2006), a década de 1940 representou o período da última fase artística de Anita Malfatti, em que atingiu a “paz consigo mesma”. Dedicou-se aos seus temas de interesse, pintando ao seu modo, retratando especialmente a sua ligação com a cidade de Itanhaém, com os elementos regionais e paisagens, revelando também um afastamento do ambiente paulistano.

Interessante o trajeto da pioneira: de uma técnica de vanguarda – portanto, compreensível para poucos – a uma técnica simples, mas primitiva, que, julgava ela, era facilmente acessível à compreensão de todos. De obras que ninguém compreendia a obras que todos pudessem entender. E do expressionismo – internacionalista – chegou ao primitivismo – em busca do nacional. (BATISTA, 2006, p.459-460)

Assim, Anita Malfatti revelou a possibilidade de fazer o caminho contrário no desenvolvimento artístico, pois sua fase inicial incluiu elementos modernos e vanguardistas, como o expressionismo e a aproximação com o fauvismo, partindo, em suas fases posteriores, para os retratos, paisagens, temática popular e aos elementos que a agradavam. Anita faleceu em 6 de novembro de 1964, antes de completar 75 anos, na cidade de São Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A artista Anita Malfatti, de acordo com as narrativas de Coli, Ostrower e Fischer, sintetiza que o indivíduo possui a criatividade como potencial inerente, inserida no contexto social e cultural em que vive, extraíndo do mundo os elementos que se encontram com a sua sensibilidade, encontrando na arte a magia capaz de propor transformações.

A partir do que nos trazem Almeida, Amaral, Batista e Camargos, foi possível traçar os principais aspectos da biografia e carreira artística de Anita Malfatti, permitindo compreender a sua importância para a História da Arte no Brasil. Pode-se dizer que ela descobriu os movimentos de vanguarda, como expressionismo, cubismo, fauvismo e futurismo, e passou a representar formas e cores distantes da realidade, o que dividiu opiniões do público e da crítica a respeito da arte moderna, culminando na publicação do artigo A Propósito da Exposição Anita Malfatti, de Monteiro Lobato, que representou uma crítica à arte moderna.

O estilo, cores, formas e gestual na arte de Anita Malfatti sofreram a influência do último período de estudos em Paris, de 1923 a 1928, correspondente à bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Houve um diálogo com a sensibilidade da artista, que buscou diferentes caminhos até conseguir a liberdade para se expressar ao seu modo.

Anita Malfatti teve determinação para assumir diferentes estilos em suas fases artísticas, permitindo temáticas como os retratos, nus, paisagens, interior e exterior, nacional e popular. Além disso, permitia que os seus alunos das escolas e ateliês desenvolvessem o lado criativo de forma livre, valorizando a expressão individual.

Foi possível constatar que Anita representa o surgimento da arte moderna no Brasil, pois foi a artista que apresentou as vanguardas artísticas e suscitou questionamentos do público e da crítica quanto às mudanças de estilos, formas, cores e gestual, assim como os posteriores debates sobre estética e beleza na arte. Foi a precursora do Modernismo e da Semana de 22, demonstrando que a arte caminha de acordo com as mudanças da sociedade em que está inserida e não pode ser estática diante desses fatores, funcionando como um organismo vivo e mutante.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu: O Modernismo**, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: Biografia e estudo da obra**. São Paulo: Editora 34, 2006.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: Catálogo da obra e documentação**. São Paulo: Editora 34, 2006.

CAMARGOS, Marcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2002.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. São Paulo: SENAC, 2001.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2001.



ARTEFATOS INDÍGENAS

Como fonte visual
para o desenvolvimento
dos estudos de
figurino do bailado
Jurupary (1934)

PAULA AMPESSAN

Mestre em História da Arte pela
Escola de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade Federal de
São Paulo.



RESUMO

O ARTIGO aborda a criação de figurinos inspirados em artefatos indígenas na pesquisa visual do pintor Cícero Dias para o bailado Jurupary, em 1934. O exame levantou as fontes primárias nos estudos de figurinos de Dias e, a partir da descrição de observação exposta pelo artista em sua biografia, as fontes primárias auxiliares de artefatos indígenas expostos no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Propõe-se, com isso, a análise comparativa de transferências entre os artefatos em suas culturas originais e os figurinos desenvolvidos nos anos 1930

PALAVRAS-CHAVE

Figurinos; Povos Indígenas; Cícero Dias; 1934.

ABSTRACT

THIS ARTICLE discusses the creation of costumes inspired by indigenous artifacts in the visual research of the painter Cícero Dias for the bailado Jurupary, in 1934. The exam raised the primary sources in the studies of costumes by Dias and, based on the description of the observation exposed by the artist in his biography, the auxiliary primary sources of indigenous artifacts exhibited at the National Museum of Rio de Janeiro, proposing a comparative analysis of transfers between artifacts in their original cultures and the costumes developed in the 1930s.

KEYWORDS

Costumes; Indigenous People; Cícero Dias; 1934.

INTRODUÇÃO

O MODERNISMO brasileiro, em certo sentido iniciado nas primeiras décadas do século XX, teve várias frentes de pensamento sobre como a arte no Brasil se desenvolveria acompanhando um primeiro momento de “modernização” do país. Uma destas frentes constituía-se na busca pela identidade nacional. Essa questão estabeleceu forte influência nos temas das mais diversas linguagens artísticas, dentre elas, na implementação dos balés¹ com características nacionais. Isso aconteceu, em especial, no decênio de 1930, quando os bailados², como foram chamados, passaram a carregar este emblema da identidade nacional, buscando, primeiramente, referências na literatura romântica do índio como herói nacional e atuando na implementação deste conceito (PEREIRA, 2002, p. 75). Mesmo na tentativa de identificar a “brasilidade”, a maioria dos bailados – senão todos – sofria forte influência europeia.

Nesse período, era comum que artistas renomados da música e das artes plásticas fossem chamados para compor os espetáculos. Assim, dentre a vasta programação de danças iniciada em 1926, que percorreu toda essa década e a seguinte na então capital do Brasil, o bailado Jurupary³ foi encomendado para apresentar-se no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, local propício para espetáculos grandiosos, no mês de setembro do ano de

1

O balé clássico deste período incorpora-se no cenário brasileiro moderno, em especial devido à fuga dos artistas russos para a França em razão da Revolução de 1917 (CARLONI, 2014, p. 169). Essa migração russa ecoava em todas as nações ocidentais, incluindo nessa rota o Brasil. Em 1926, chegou ao Brasil a russa Maria Olenewa. Professora, coreógrafa e bailarina, anteriormente primeira-bailarina na companhia de Anna Pavlova e de Léonide Massine, Olenewa seria a responsável pela primeira escola oficial de dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Olenewa foi, pouco a pouco, enaltecendo os símbolos nacionais com um tom didático ao passo “de explicar algumas noções básicas a um público não habituado a ver balé” (PEREIRA, 2002, p. 76) e expondo ao público o aprendizado desta temática brasileira com um sentimento histórico de origem e herança.

2

Os bailados são manifestações que podem ser consideradas como intermediárias entre a dança e o teatro. Em outras palavras, são composições coreográficas teatrais, vistas também como uma flexão do balé, por possuírem características próprias, menos engessadas às técnicas rigorosas do balé, em decorrência de uma maior aproximação à encenação teatral (BAILADO, 2019). Complementando, o termo bailado eclode a partir das traduções, cuja explicação seria “uma tradução do outro, francês, ballet. O caminho de suas traduções, que parte do italiano balletto, forma diminutiva de ballo, já emblematiza as transformações sofridas por essa forma de dança cênica ao longo da história.” (PEREIRA, 2002, p. 72).

1934. Inserido em um programa da temporada lírica do Municipal, dentro de um programa de bailados nacionais – ainda sem qualquer compromisso estatal, o qual surgiria a partir de 1939, quando os bailados nacionais passariam para um plano oficial de governo –, o espetáculo foi apresentado. A música havia sido composta por Villa-Lobos (1887–1959), a pedido de Serge Lifar⁴ (1905–1986), o bailarino russo que coreografou e protagonizou o bailado em visita ao Brasil. Cícero Dias (1907–2003), importante artista da vanguarda, foi o responsável pelos figurinos e cenografia.

Como dito, esse programa de bailados nacionais buscava temas indígenas⁵. Tal iniciativa havia começado na música, em óperas e concertos, e se estendia então ao balé – modernizado e em

3

Consta no libreto da programação a seguinte descrição do bailado: “Serge Lifar na sua criação índio-brasileira de Jurupary. Bailado em um acto de H. Villa Lobos, o Libreto de Serge Lifar e Victor de Carvalho. Choreografia de Serge Lifar com Ruth Harris, Ruth Makand, Nathalie Leslie, Tatiana Firsovskye e escola de baile do Theatro Municipal. Jurupary é uma máscara que só os índios guerreiros podem usar. Nenhuma mulher pode tocá-la, sob pena de morte. Nas margens do Rio Negro, entre um crepúsculo dourado e uma noite que se anuncia toda em prata. A Jurupary atravessa a scena. Esconde-se atrás do Pagé. A tribu está reunida. Lá no alto de uma pedra, Yacina está a espera de Yauar, Yauar, o mais bello, o mais destemido de todos os índios, disse que voltaria victorioso do seu combate contra as Amazonas, na terceira lua. Os índios dansam. De subito, o corpo de Yacina enche-se de alegria: Yauar apparecera! Elle chega... Nos seus olhos elle reflecte a satisfação de rever a floresta querida. Yauar faz uma dansa de guerra, contando os mais emocionantes momentos da sua batalha. O Pagé dá-lhe um grande arco e Yacina, uma flecha. O heróe e sua amada enlaçam-se n’uma dansa de amor, vibrante de paixão. Yacina sabe que Yauar guarda escondida, no peito, a pequena mascara de Jurupary. Ella crê que se conseguir tocá-la sem que ninguém saiba, poderá alcançar a felicidade eterna para o seu amor. Yacina embriaga Yauar com o cachiry. E durante a dansa de amor e de embriaguez, ella rouba a Jurupary. Mas, um índio percebe o gesto de Yacina e denuncia o sacrilégio. A tribu exige justiça, Yauar não consente que ninguém mate a sua amada. Desesperado, sobe ao alto da pedra. Olha Yacina pela ultima vez Depois ergue o arco... e uma flecha parte na direção da amante. Ella tomba. E Yauar n’um salto, precipita-se no Rio. Jurupary, enigmatica, fatal, ergue-se, atrás do Pagé. Ella dá a Yauar e a Yacina, a eterna felicidade. Além da morte...” (FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 1934, p. 15, grafia reproduzida do original)

4

Serge Lifar foi um bailarino cujo trabalho se gestara no ambiente dos balés russos. A herança dos balés russos formou a escola neoclássica que viria como resposta amplificada à codificação acadêmica, ou seja, transformada, porém sem renunciar à gestualidade e ao espírito tradicional. Um dos grandes representantes dessa nova geração seria Serge Lifar, conhecido como um mestre do academicismo expressionista, “pois alcançava uma pureza de gestos e um refinamento de escola extremos, ao mesmo tempo que conservava uma atitude de eloquência” (BOURCIER, 2011, p. 241). O bailarino entrou para os balés russos em 1923 na escola de Nijinska, na França. Diaghilev o contratou e o bom trabalho fez seu nome ser associado à ressurreição da dança na Ópera de Paris. Sua posição colocava a dança como uma arte superior, de modo que “[outras artes] devem se colocar à sua disposição” (BOURCIER, 2001, p. 240).

voga desde as iniciativas dos balés russos, em destaque a partir das inovações do empresário Sergei Diaghilev⁶ (1872–1929).

Para o bailado Jurupary, o mito amazônico homônimo Jurupari foi a referência. O mito possui interpretações variadas. Jurupari é conhecido como um deus do pesadelo que entraria na mente de suas vítimas enquanto dormem, fantasiando seus inconscientes com perigos e presságios ruins ao ponto de, por estarem nesse estado de dormência, não conseguirem gritar por ajuda. Há, ainda, a lenda que o trata como um guerreiro nascido de uma índia

5

Os povos indígenas não vieram por acaso como um grande assunto da fase modernista. Segundo Mary Del Priore e Renato Venancio, a ideia retrocede ao período do Império, iniciando quando “em meado do século XIX, a capital do Império viu surgir uma nova moda cultural: a de procurar vestígios de antigas civilizações que teriam existido no interior do Brasil antes da chegada de Cabral.” (PRIORE e VENANCIO, 2016, p. 170). O esforço linguístico acontece em paralelo a esta ação, na comparação de vocábulos indígenas aos de antigas civilizações, legitimando a origem euroasiática dos índios tupi-guarani. Assim, os brancos brasileiros “descendiam de uma antiga civilização que teria migrado para o Novo Mundo e entrado em decadência, regredindo ao estado de selvageria” (PRIORE e VENANCIO, 2016, p. 174). Essas atribuições baseavam-se numa ancestralidade de “alta cultura” ao mesmo tempo em que a característica de decadência daria aos portugueses um ímpeto civilizatório necessário ao país. Nesta tradição minuciosamente elaborada, o brasileiro poderia se sentir valorizado pelas memórias indígenas com a “nobreza, a generosidade e a bravura do mundo antigo, valores que não existiam mais nas sociedades contemporâneas” (PRIORE e VENANCIO, 2016, p. 175). O negro permanecia como o inimigo do branco e, agora, dos indígenas, devido à incorporação desses dois, entre passado e presente, como o verdadeiro brasileiro. Os autores defendem que este “intricado debate” se estende em “boa parte da literatura brasileira do século XIX”, destacando o florescimento do romantismo no Brasil que, em oposição às teorias evolucionistas, classificava as nações como diferentes entre si – elemento imprescindível nesta construção identitária. Não bastasse a proposição, era necessário divulgá-la de modo pedagógico. Couberam às misturas de “arqueologia com poesia, linguística com romance de folhetim, pintura com ópera” (PRIORE e VENANCIO, 2016, p. 176) determinar a origem do brasileiro.

6

Os balés russos foram exportados para o mundo por Sergei Diaghilev à sua maneira. Grande empreendedor das artes, ajudou a divulgar o impressionismo na Rússia, participou com outros intelectuais de uma revista artística e foi diretor dos Teatros Imperiais em 1899 – dos quais foi expulso pelas condutas progressistas, o que culminou em sua ida à Paris onde, consequentemente, obteve a liberdade para desenvolver um balé inovador, diferente do balé das Óperas, com a apresentação de uma série de balés curtos, onde os bailarinos eram protagonistas, perdendo a posição de figuração. Embora com forte influência academicista no início, os balés russos de Diaghilev ganharam destaque com o estilo pitoresco, colorido e exótico dos cenários, e o empresário cumpriu sua intenção de fazer da dança o ponto de encontro entre todas as artes. Conforme se ampliava o interesse do público – principalmente pela curiosidade –, iniciou-se a exibição de peças originais que adquiriram um tom mais provocativo na musicalidade, ritmos e gestos. Durante a primeira década do século XX, os balés de Diaghilev associaram-se aos artistas e costureiros que mudariam a história dos figurinos, como Pablo Picasso para *Parade* (1917) e Coco Chanel para *Le Train Bleu* (1924).

virgem que, ao ingerir um fruto proibido e succulento, teve seu corpo encontrado pela seiva e engravidou, gerando Jurupari. Enviado do Rei Sol, ele teria lutado para estabelecer a lei patriarcal sobre a aldeia, em crise com a posição de domínio vigente das Amazonas, reconhecida como a lei matriarcal (CASCUDO, 2002). Essa última versão nos interessou, pois ela foi a que mais se relacionou ao programa apresentado para o bailado Jurupary.

Na interpretação do bailado da década de 1930, o lendário Jurupari aparece como uma máscara intocável. A narrativa do romance e da batalha entre os amantes Yauar e Yacina é determinada pela maldição que ocorre ao tocar a máscara.

O pintor Cícero Dias desenvolveu o cenário e trajes de cena para os personagens do bailado. Na época, o tema dos indígenas, não comum em seu repertório, fez com que Dias se aproximasse de referências pelas quais pudesse estabelecer uma relação fidedigna com o assunto abordado, ainda que de forma criativa. Logo, nota-se que, ao se tratar de uma representação, naquele tempo já se permitia a licença poética atendendo às questões do palco fictício. Em sua autobiografia, Dias conta que buscou no acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 1934, os artefatos indígenas expostos na instituição para criação dos seus desenhos, depois materializados em figurinos (DIAS, 2011).

Na tentativa de estabelecer o contato com o processo de feitura dos estudos de figurinos para o bailado Jurupary, este artigo reúne os desenhos de 1934 e uma sugestão de objetos indígenas verificados antes do espetáculo, no esforço de compreender como procede a migração dos artefatos do Museu Nacional no desenvolvimento dos estudos do figurino do período. Trata-se de uma sugestão, pois durante a pesquisa não foi encontrado nenhum documento que registrasse as peças expostas no museu durante a temporada de visitas de Dias.

Nesse sentido, considerando a imprecisão dos reais objetos indígenas observados pelo pintor – e, aqui, figurinista –, não nos cabe descrever ponto a ponto o que cada um significa em suas singularidades. Todavia, é importante entender que cada um desses artefatos cumpre uma função específica em rituais e no cotidiano dos povos aos quais pertenceram. Também não nos

cabe, neste trabalho, aprofundar a problematização do confisco dos bens, e sim, no sentido de observação dos artefatos como fontes de inspiração, captar como as cores, materiais, desenhos, composições e formas são reinterpretados, ganhando novas simbologias nos estudos dos figurinos e, conseqüentemente, no corpo dos bailarinos que ocupam o palco.

O MITO DE JURUPARY, O BAILADO E A CRIAÇÃO DO PINTOR NO MUSEU NACIONAL EM 1934

O mito de Jurupari é originário dos povos indígenas residentes no noroeste da floresta Amazônica, tendo sido compreendido como demônio na visão dos catequistas do século XVI. Além de se ter que considerar o julgamento adquirido pelos estrangeiros, é importante notar que as cerimônias atribuídas a Jurupari sofreram alterações no decorrer do tempo e dos relatos dos visitantes que passaram pelo Brasil assistindo e escrevendo a história local. Uma das alterações é referente ao uso da máscara. O culto primitivo de Jurupari não possuía o acessório, sendo inserido mais tarde, numa mudança do ritual passado. Na atualidade, vemos o uso de flautas de madeira.

A aparência de Jurupari é imprecisa, descrita às vezes como espírito sem forma aproximada ao humano, como um homem risonho e cruel ou até com aspectos zoomórficos que unem humano e cobra. Suas versões são variadas, fortalecidas pelos mistérios das celebrações, porém, é possível chegar a alguns consensos que unificam a mensagem da lenda.

Jurupari é o Legislador, o filho da virgem, concebido sem cópula, pela virtude do sumo da cucura do mato, e que veio mandado pelo Sol para reformar os costumes da Terra, a fim de poder encontrar nela uma mulher perfeita, com o Sol possa casar-se. Jurupari, conforme contam, ainda não a encontrou, e embora ninguém saiba onde, continua a procurá-la e só voltará ao céu quando a tiver encontrado. [...] Quando ele apareceu, eram as mulheres que mandavam e os homens obedeciam, o que era contrário às leis do Sol. Ele tirou o poder das mãos das mulheres e o restituiu aos homens,

e, para que estes aprendessem a ser independentes daquelas, instituiu umas festas em que somente os homens podem tomar parte, e uns segredos, que somente podem ser conhecidos por estes. As mulheres que os surpreendem devem morrer, e em obediência desta lei, morreu Ceuci, a própria mãe de Iurupari. Ainda assim, nem todos os homens conhecem o segredo; só o conhecem os iniciados, os que chegados à puberdade deram provas de saber suportar a dor, serem seguros e destemidos. (CASCUDO, 2002, p. 95)

O programa de Jurupary, apresentado em 1934 ao público do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentava as seguintes afinidades com a lenda de Jurupari: existia o combate contra as Amazonas e um gesto de sacrilégio de uma mulher, cuja punição deveria ser a morte. Portanto, a questão assimilada nesta interpretação bailada era a luta entre as leis matriarcais e patriarcais dominadoras da lenda. Enfim, a lenda indígena de referência recebe o tempero coreografado de Lifar, que desenvolve uma dança de guerra, de amor, de embriaguez e, por fim, de despedida e fatalidade.

Constam no libreto da programação de Jurupary as informações sobre o corpo de baile, os croquis e cenários sob responsabilidade de Cícero Dias e os participantes na produção desses. Cícero Dias nasceu em Escada, Pernambuco. Passou a infância na fazenda da família, onde construiu uma atividade artística original que, mais tarde, seria interpretada por críticos de arte como surrealista. Para ele, era apenas a realidade mágica do interior da fazenda e da sua infância. Quando jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de cursar arquitetura, formação que não concluiu. A pintura lhe encantou e logo foi reconhecido pela habilidade artística entre os modernistas cariocas (DIAS, 2011). A situação de troca de ideias e vivências com esses artistas culminou na produção de figurinos. Foi repentina a participação de Dias com os trajes em cena, uma vez que partiu de convites: primeiro, de Mário de Andrade (1893–1945) para o bailado Maracatú do Chico Rei; e, posteriormente, para Jurupary a pedido de Heitor Villa-Lobos. Ambos eram criações alheias à tradição de arte que Dias seguia, a pintura e a aquarela (MATTAR, 2017).

No processo de criação de Cícero Dias, houve o interesse em investigar os artefatos indígenas no Museu Nacional do Rio de Janeiro, como conta Dias ao acompanhar Villa-Lobos, depois que o músico o convidou para criar a cenografia e o figurino para Lifar:

Heloísa Alberto Torres tremia quando chegávamos. A questão toda era abrir os armários de vidro contendo objetos de índios conservados lá há muito tempo. Heloísa dizia: “Se ela abrisse um desses armários tudo cairia.” Villa, o impassível, respondia: “Tem que abrir”. Ao que ela retrucava: “Só com ordens do Roquette-Pinto”. Não queria estar presente, seria catastrófico. Tudo isso para que eu desenhasse os elementos indígenas para o balé. Quase tudo foi ao chão. Uma poeira dos diabos. O Villa continuava impassível. No final da visita, Roquette-Pinto, ao lado da vitrine aos pedaços, dizia: “Você viu?”. Resposta do Villa: “Tenho tudo isso na alma.” E se foi. Voltei várias vezes ao museu, sozinho, para desenhar motivos dos nossos índios. Porém, cada visita do Villa deixava todos em pânico. Roquette-Pinto fez questão de mostrar ao Serge Lifar a riqueza do museu. Visita quase que oficial. O Villa-Lobos, como se nada tivesse acontecido, queria mostrar ser grande conhecedor da nossa arte indígena. (DIAS, 2011, p. 53-54)

Entretanto, um dado divulgado no jornal *Correio da Manhã* (ARAUJO, 1934, p. 5) parece questionar a participação individual de Cícero Dias na idealização do personagem de Lifar e se Dias teria participado integralmente da construção desse figurino. O artigo é uma crítica de Pedro Correia do Araujo intitulada *Lifar e o Municipal*, que relata a situação das montagens dos bailados. Segundo o texto de Araujo, certamente houve palpites de Lifar referentes à criação de Dias, porém, confrontado com o detalhamento da pesquisa do artista no Museu Nacional, trabalha-se com a possibilidade de uma apresentação do figurino ao coreógrafo sujeita a alterações, solicitadas pelo mesmo e executadas por Dias. Em sua autobiografia, Dias comenta sobre seu conhecimento em cenários e figurinos em uma conversa com Edwige Feuillère, artista de teatro. Nesse diálogo, menciona que tudo o que sabe sobre o assunto aprendeu com “os coreógrafos de Serge Lifar” (DIAS, 2011, p. 139).

RASTREANDO AS PEÇAS E ANALISANDO AS TROCAS SIMBÓLICAS

Infelizmente, os objetos indígenas originais do Museu Nacional do Rio de Janeiro foram perdidos no trágico incêndio de 2018. No entanto, há registros em fotos e descrições online, os quais serviram de base para algumas suposições da criação de Dias. Esses artefatos, compostos por colar, pingente, placas, penas e pulseiras, pertenceram a vários povos indígenas. Nesta sugestão, os artefatos catalogados pelo Museu Nacional na época em que Dias esteve na instituição seriam do grupo Mundurukú, do povo Tukano e do índio Bororo. Vemos o ano de “aquisição” das peças no banco de dados online do Museu Nacional. Essas informações identificam os objetos indígenas que teriam sido vistos no processo de Dias, mas não há como garantir que foram exatamente essas peças. Em busca desses dados, constatamos que o setor de Etnologia do Museu Nacional não compartilhou nenhum relatório das peças expostas naquele período, em 1934, possivelmente pela inexistência desse tipo de registro na época.

O conjunto (figuras 1, 2, 3, 4 e 5) proposto aqui mostra a diversidade com que o artista provavelmente se deparou na pesquisa. Este agrupamento da indumentária dos povos indígenas remete ao que foi desenvolvido por Cícero Dias, mas é preciso considerar que a criação não reflete uma busca fiel pela realidade.

O final do século XIX e o início do século XX são reconhecidos como períodos de formulação de uma questão fundamental que transpassa a história da encenação [...]: o rompimento com o ilusionismo figurativo que levou à reinvenção de um espaço especificamente teatral, gerando a transfor-

FIGURA 1
Bocodori-inog do Índio Bororô, sem data.
Aquisição do objeto em 1924.
Colar de unhas de tatu canastra.
72 x 23 cm.
Local de coleta: Mato Grosso.
Acervo Etnológico do Museu Nacional (UFRJ), Rio de Janeiro, Brasil



mação do palco em algo diferente de uma imagem pictórica como imitação da natureza. Essas propostas surgiram a partir de questões levantadas pelo movimento Simbolista, uma corrente artística que se opunha ao Romantismo e rejeitava o mundo 'real' buscado pelos naturalistas. A favor de um mundo ideal da arte, seus representantes consideravam-na uma expressão mística e profunda da realidade e valorizavam, sobretudo, o caráter criativo e sugestivo das imagens. No âmbito teatral ocidental, iniciou-se o desenvolvimento da consciência de que a cena não precisava ser fiel ao real e que a própria organização e a relação dos elementos apresentados (cenário, atores, figurinos e iluminação) representavam uma composição artística, ou seja, uma construção artificialmente elaborada. A ideia do palco real deu lugar para uma de um vazio, silencioso, no qual o mundo deveria ser evocado de maneira alusiva e poética (ROSSIN, 2013, p. 13).

FIGURA 2
Colar de Madrepérola do Índio Bororô, sem data
Aquisição do objeto em 1895
Madrepérola e palha
32 x 10 cm.
Local de coleta: Mato Grosso.
Aquisição do objeto em 1895.
Acervo Etnológico do Museu Nacional (UFRJ),
Rio de Janeiro, Brasil



A partir das explicações de Rossin, compreendemos os empréstimos formais de Dias sem o compromisso de atribuição simbólica dos artefatos de referência. Entendemos que dentro do contexto em que se inseria, na perspectiva cênica, ele es-

tava apto a utilizar referências dessa maneira. Portanto, apesar da intenção de estabelecer a fidelidade aos artefatos a ponto de entregar uma informação precisa daquelas culturas, foi permitida uma licença poética de criação.

Ainda assim, a primeira preocupação que nos assombra é sobre a migração de simbologias destes objetos. Para contemplá-la, é preciso compreender quais são essas simbologias junto aos povos indígenas (sem especificidade de uma etnia, permitida pela vasta sugestão de artefatos envolvidos acima esclarecida), com objetivo de caracterizar quais seriam os empréstimos possíveis na construção de Dias para o bailado amazônico:



FIGURA 3

Pingente do Povo Tukano, sem data.
Aquisição do objeto em 1831
Fios élitros (elytros) com crânio de ave.
Com três fios: 68 x 7 cm;
Com um fio: 57 x 3 cm.
Local de coleta: Amazonas.
Acervo Etnológico do
Museu Nacional (UFRJ),
Rio de Janeiro, Brasil

A imagem tem sentido porque funciona, e não apesar do fato de ter utilidade. A imagem sintetiza os elementos mínimos que caracterizam o modo como o modelo opera e é por esta razão que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo. Deste modo, entre os Wayana o tipiti, prensa de mandioca, é uma cobra constritora, pois constringe que nem a cobra. Ela não possui cabeça nem rabo, no entanto, para não se tornar o ser independente que devora humanos. O tipiti é um artefato que compartilha com a cobra a capacidade agentiva de constriuir e é isto que se quer fazer com a mandioca. O tipiti wayana evoca deste modo a lógica da armadilha de enguia invocada por Gell. O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzir efeitos no mundo do que sua imagem. Podemos entender, deste modo, porque a separação entre capacidade produtiva e reflexão, proposta por Danto para salvar a noção de arte e protegê-la da contaminação pelo conceito de artefato, não procede no mundo indígena. (LAGROU, 2009, p. 37)

Evocando a imagem para a consagração do ato, os artefatos têm, em si, suas referências visuais também indicadas. Enquanto a natureza é a fonte visual e agente de inspiração dos artefatos, o caminho que foi tomado por Cícero Dias parece semelhante – no entanto, utilizando o museu como o lugar de conservação e reunião dos índices. Sobre o museu ser seu local de pesquisa:

**FIGURA 4**

Placas Occipitais com Plumas do Povo Tukano, sem data. Em exposição no Museu em 1882. Palhas e penas. 61 x 12 cm, 49 x 6 cm e 59 x 10 cm. Local de coleta: Amazonas. Fonte: Site do Museu. Acervo Acervo Etnológico do Museu Nacional (UFRJ), Rio de Janeiro. Brasil

A maioria dos povos ameríndios não guarda as peças, máscaras, adornos confeccionados de palha ou de penas, depois de tê-las usado nos rituais. Fora do contexto da encenação, elas perdem sua eficácia e seu valor, representam perigo, precisam morrer e são destruídas, desmontadas ou penduradas nas vigas das casas cerimoniais onde ‘morrem lentamente’. Entre os Wayana “máscaras, flautas e outros artefatos, após uso ritual, são amarrados e pendurados nas vigas da casa cerimonial para se desintegrarem lentamente sob os olhares da comunidade. Esses objetos são referidos especificamente como tukussipantak tagramai, ‘apodrecem pendurados na casa cerimonial’. (LAGROU, 2009, p. 65)

O propósito de figurino de bailado, intuindo o movimento como ponto primordial da sua ação, hierarquiza a dança antes da beleza da peça. Entretanto, a beleza do traje deve colaborar e ser suporte para que o todo funcione, e, assim, a forma e função se interligam. A criação de artefatos indígenas age de acordo com uma prerrogativa similar:

A apreciação valorativa não está, assim, necessariamente nos aspectos comumente considerados como padrões estéticos nativos; pode estar condensada, pelo contrário, na sua temporária distorção. A lição metodológica tirada desta constatação é a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem. Constatamos a partir deste exemplo que a ‘eficácia da arte’ reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo a sua maneira e surte efeitos. Deste modo ela ajuda a fabricar o mundo no qual vivemos. (LAGROU, 2009, p. 31)

Dias, como mencionado, foi convidado para fazer o figurino do bailado Jurupary por ser renomado entre os artistas daquele tempo. Sua tarefa era confiada por, antecipadamente, possuir os artifícios de um criador, detendo habilidade e disciplina para

cumprir o que foi acordado. A criação dos artefatos indígenas segue um processo parecido. Aquele que possui essas características de mestre e tem contato com o algo maior que orienta a criação é o responsável por desenvolver os artefatos. Nesse sentido, as atividades participam de metodologias semelhantes:

O fator considerado responsável pelo êxito de um artefato depende do tipo de arte em questão: pintura corporal, tecelagem, trançado, cerâmica, escultura, produção de máscaras ou arte plumária. Quando predomina a dificuldade técnica, serão prezadas a concentração, habilidade, perfeição formal e disciplina do mestre. Mas quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Dificilmente se responsabilizará a 'criatividade' do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Preza-se mais sua capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação ex nihilo, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis. (LAGROU, 2009, p. 22)



FIGURA 5

Pulseira do Grupo

Mundurukú, sem data.

Aquisição em 1830.

Plumas, corda e pingente

13,5 cm

Local de coleta: Amazonas.

Acervo Etnológico do Museu

Nacional (UFRJ),

Rio de Janeiro, Brasil

Interessante lembrar, neste ponto, como Dias foi conectado à produção artística dos surrealistas em suas pinturas. O Surrealismo buscava nos sonhos, no inconsciente, a partir dos estudos de Freud, outros modos de expressar a realidade em contraponto à realidade de guerra e demais conflitos que o mundo enfrentava naquele momento. Mesmo recusando-se ao rótulo, cabe pensar como, para os críticos, sua composição formal era indiretamente ligada à trupe de Breton.

Como os cantores araweté, os artistas wauja, autores de máscaras, painéis e, também de desenhos em papel de grande apelo plástico localizam em sonhos sua

inspiração para a representação, no caso wauja, dos apapaatai, seres sobrenaturais causadores de doenças e passíveis de serem apaziguados através da promoção de grandes festas em sua homenagem. Neste caso são fabricadas suas ‘roupas’ que serão encenadas na forma de máscaras de grandes proporções. Os desenhistas wauja são os xamãs ou pajés da aldeia, os que sabem sonhar com estes seres sobrenaturais. Deste modo os xamãs tornam-se os maiores artistas desta sociedade, pois ao sonharem com os apapaatai, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé, em miniatura, dentro do paciente onde agem como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura. (LAGROU, 2009, p. 28)

Na citação, a autora comenta sobre os desenhistas. A participação de um projeto desenhado para a elaboração dos artefatos indígenas demonstra as transposições mentais que se materializaram do papel e logo depois para o corpo ou demais suportes. Mostra-se evidente a presença de um projeto que permeia o pensamento e a representação, o sonho e a criação de imagens. Essa questão aproxima-se da metodologia de Dias, principalmente na sua função como figurinista.

Os desenhos para o cenário e figurino do bailado Jurupary estão atualmente depositados no Museu Nacional de Belas Artes. Nesta instituição, encontram-se seis desenhos de figurinos elaborados por Dias. Os seis desenhos de figurinos foram analisados e indicamos que apenas dois eram referentes ao bailado Jurupary. Dentre estes, um possivelmente desenhado para o corpo de baile e outro para o personagem “Pajé”.

Ambos os desenhos comprovam sua destinação ao bailado Jurupary de diversas maneiras. Sob os títulos Estudo de figurino para balé: Palhaço e Estudo de figurino para balé: Jurupari 3, o segundo foi assinado. O agrupamento fez-se pelas cores e, principalmente, pelas penas que cobrem os corpos nos dois figurinos, particulares a cada um dos personagens, todavia com

conformidade de traço, tonalidade, ritmo e composição. O que define o primeiro como “palhaço” é a aparição de uma máscara com as feições de Pierrot. Essa afirmação pode ser reforçada ao lermos o programa do libreto de Jurupary, o qual descreve com exatidão a presença de uma máscara. Estudo de figurino para balé: Jurupari 3 é confirmado pelo próprio título assinado por Dias no canto inferior do papel.

O desenho *Estudo de figurino para balé: Jurupari 3* (figura 6) foi produzido com guache sobre papel e apresenta uma figura humana de perfil. Ela possui um cocar amplo, repleto de penas longas que envolvem a cabeça. São penas coloridas, desenhadas como manchas, o que nos indica algum movimento fluido, delicado, corrente, fácil. Todo o rosto e corpo no indivíduo são pintados de cores contrastantes, de padrões diversos, em uma livre criação orgânica. Nota-se uma malha que cobre o corpo todo ou restrito ao peito, tronco e sexo, pois os desenhos elaborados tornam invisíveis os seus limites entre a pele e a malha. As imagens orgânicas de pássaros e folhagens, misturadas às geometrias, são vibrantes e dinâmicas, proporcionando o passear dos olhos de maneira espiralada, procurando as continuações desses elementos. Em si, o desenho de Dias nos proporciona a ideia de uma dança. As mãos não são demarcadas e os pés estão virados ao contrário, como o Curupira. O Curupira é mencionado no mesmo libreto, próximo à descrição de tarefas sob responsabilidade de Dias. Esse dado obscurece a relação do *Estudo de figurino para balé: Jurupari 3* com Jurupary, levantando a questão se Dias foi responsável, também, pelo figurino de outro bailado. Entretanto, na autobiografia de Cícero Dias, bem como em catálogos de exposição cujos figurinos são apresentados, não há qualquer referência ou associação de Dias a mais um programa daquele ano. Portanto, pensa-se que poderia ser uma invenção de Dias apenas como método de alinhar-se à cultura da floresta, durante o processo de pesquisa no Museu Nacional e ao programa de bailados como um todo.



FIGURA 6
DIAS, Cícero (1907-2003)
Estudo de figurino para balé:
Jurupari 3, c. 1934.
 Guache sobre papel.
 44,5 x 26,5 cm.
 Acervo da reserva técnica do
 Museu Nacional de Belas Artes,
 Rio de Janeiro, Brasil
 Fotografia: Paula Ampessan



FIGURA 7
DIAS, Cícero (1907-2003)
Estudo de figurino para balé: Palhaço. c. 1934.
 Guache sobre papel.
 44,5 x 26,5 cm.
 Acervo da reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil
 Fotografia: Paula Ampessan

Sobre o desenho *Estudo de figurino para balé: Palhaço* (figura 7), o figurino cobre o corpo inteiro. O tronco é coberto por uma espécie de colete de três cores – não assinalado como uma pintura corporal ou como uma veste. As mangas são repletas de plumagem em tons de verde, amarelo, salmão, marrom escuro e amarelo esverdeado. As calças que tocam os tornozelos seguem o mesmo padrão das mangas, alternando cores em blocos retangulares. Os tornozelos e pés são cobertos por uma sapatilha, que esconde os dedos e tem ponta arredondada. Parece ser fechada, em parte, por penas maiores que as relatadas nas mangas e calças. Estas mesmas penas envolvem um acessório do personagem: uma máscara. A máscara possui uma haste revestida por penas verdes e seu rosto segue as mesmas formas do colete ou desenho corporal no tronco do traje. Inexpressivas, as feições demarcam as partes do rosto sem imprimir sentimentos. O estudo contém um galho disperso que parece ser decorativo e não integrante ao figurino. O aspecto solto e

suave das penas instiga a imaginar o movimento constante do personagem que, mesmo estático, marcaria a presença pela exuberância, ordenado na volumetria do material escolhido.

Com os desenhos, compreendemos melhor a cuidadosa distância deliberada por Dias no diálogo com os artefatos indígenas. Na imagem e descrição, é aclarada a inovação gerida pelo pintor ao incluir exageradamente os elementos no corpo. Sobre inovação, “entre os Wayana o peso do ‘modelo’ tem sentido cosmológico. Inovar é perigoso, porque o modo certo de se produzir corpos e artefatos foi estabelecido pelos demiurgos dos tempos de criação.” (LAGROU, 2009, p. 23). O espaço cênico, por sua vez, é um espaço de ampliação. O público apreende o olhar panorâmico da cena e, tradicionalmente, fica relativamente distante do palco. A voz, os gestos e, consequentemente, o traje em cena devem ser aumentados para a captação clara do enredo. Desse modo, Dias cumpre uma função do figurino que cria, acima de corresponder aos pormenores das culturas retratadas.

Dias utiliza, como afirmou Lagrou sobre a metodologia de criação artística dos povos indígenas, a imagem em síntese dos elementos que caracterizam o modelo que opera mais como índice do que como símbolo. Nesse sentido, mesmo não sabendo com exatidão quais foram os artefatos indígenas observados ao longo de várias visitas ao museu na época, a pesquisa indica que funcionaram como indícios formais para Dias, e não como meios de contato simbólico com o personagem retratado.

Neste exercício hipotético de transferências, todos os artefatos apareceriam no esquema de cores dos estudos de figurino, em especial, o efeito branco translúcido do colar de madrepérola e o vermelho e salmão do bocodori-inog, ambos do Índio Bororô, o marrom e toque avermelhado da pulseira do grupo Mundukurú, e o verde-musgo do pingente do povo Tukano. Os volumes e as texturas presentes tanto no grande cocar do *Estudo de figurino de balé: Jurupari 3* quanto na roupa de penas do *Estudo de figurino de balé: Palhaço* buscam na pulseira do grupo Mundukurú e no bocodori-inog do Índio Bororô a referência para o resultado grandioso e cinético da aplicação de penas. As placas occipitais com plumas do povo Tukano emprestam as geometrias da trama de palha aos desenhos das malhas junto ao corpo do *Estudo de figurino de balé: Jurupari 3* e ao arranjo do acessório de braço do mesmo estudo de figurino. Ainda, novamente o pingente do povo Tukano propõe uma ordenação compositiva das penas em blocos regulares semelhante à do *Estudo de figurino de balé: Palhaço*.

Cabe atentar que não foi encontrado até o momento o relato do artista sobre a apuração na lenda e como ela pôde contribuir nessa criação. Portanto, as questões formais da observação foram mais relevantes ao seu processo do que o aprofundamento nas simbologias da própria lenda. Aponta-se, desta maneira, que, para Dias, o libreto e a coreografia podem ter resolvido essa questão. Sua contribuição, assim, estaria nessa pesquisa museal reproduzida no cenário e no figurino.

Na disposição do encontro de uma transferência, imaginamos o quanto o acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro ensinou a Dias como os povos indígenas se trajavam e como as evidências poderiam ser tratadas no figurino. A coleção de museu, junto

à experiência do bailarino, coreógrafo e corpo de dança, pôde dar as ferramentas para que o artista criasse e fosse aplaudido por sua obra nos dias do espetáculo, fato comprovado em notas de jornais e na reapresentação que ocorrera em Paris, em 1936. Houve, assim, um esforço de Dias para compreender e estabelecer uma vestimenta plausível para o palco. Dias não criou a partir de um imaginário romântico, nem de uma fonte fantasiosa ou hipotética. Ele foi à fonte primária, nos artefatos originais para uma criação genuína de cores, materiais e aspectos de um figurino dos povos indígenas

Valendo-se desse procedimento de Dias, podemos ampliar as perspectivas e certificar que a história seja contada em sua abrangência de dados – voltando-se aos artefatos, como fizemos – e, simultaneamente, considerar o estudo de figurino ou os figurinos em si como fontes que sustentam informações minuciosas sobre os assuntos. Enfim, considerar que os figurinos, em suas diversas fases, seja no objeto materializado, seja no desenho do mesmo, possam servir como pontos de partida para descobrirmos mais sobre os espetáculos e as questões que vão além das cenas das quais participam, alcançando conhecimento sobre outros conteúdos – culturais, artísticos, processuais, tecnológicos – referenciados pelos trajes.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Pedro Correia. Lifar e o Municipal. **Correio de Manhã**, Rio de Janeiro, n. 12234, p. 5. 12 out. 1934. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

BAILADO. In.: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/bailado/>

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARLONI, Karla G. Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro. **ArtCultura**, Uberlândia, v.16, n.29, p.167-185, jul-dez. 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

DEL PRIORE, Mary VENANCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2016.

DIAS, Cícero. **Eu vi o Mundo**: Cícero Dias. Nós vimos o mundo: Raymonde Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Programa do Theatro Municipal**. [online] 1934. Nº de identificação: 034404. Disponível em: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre-o-centro-de-documentacao-2/acesso-a-pesquisa/>.

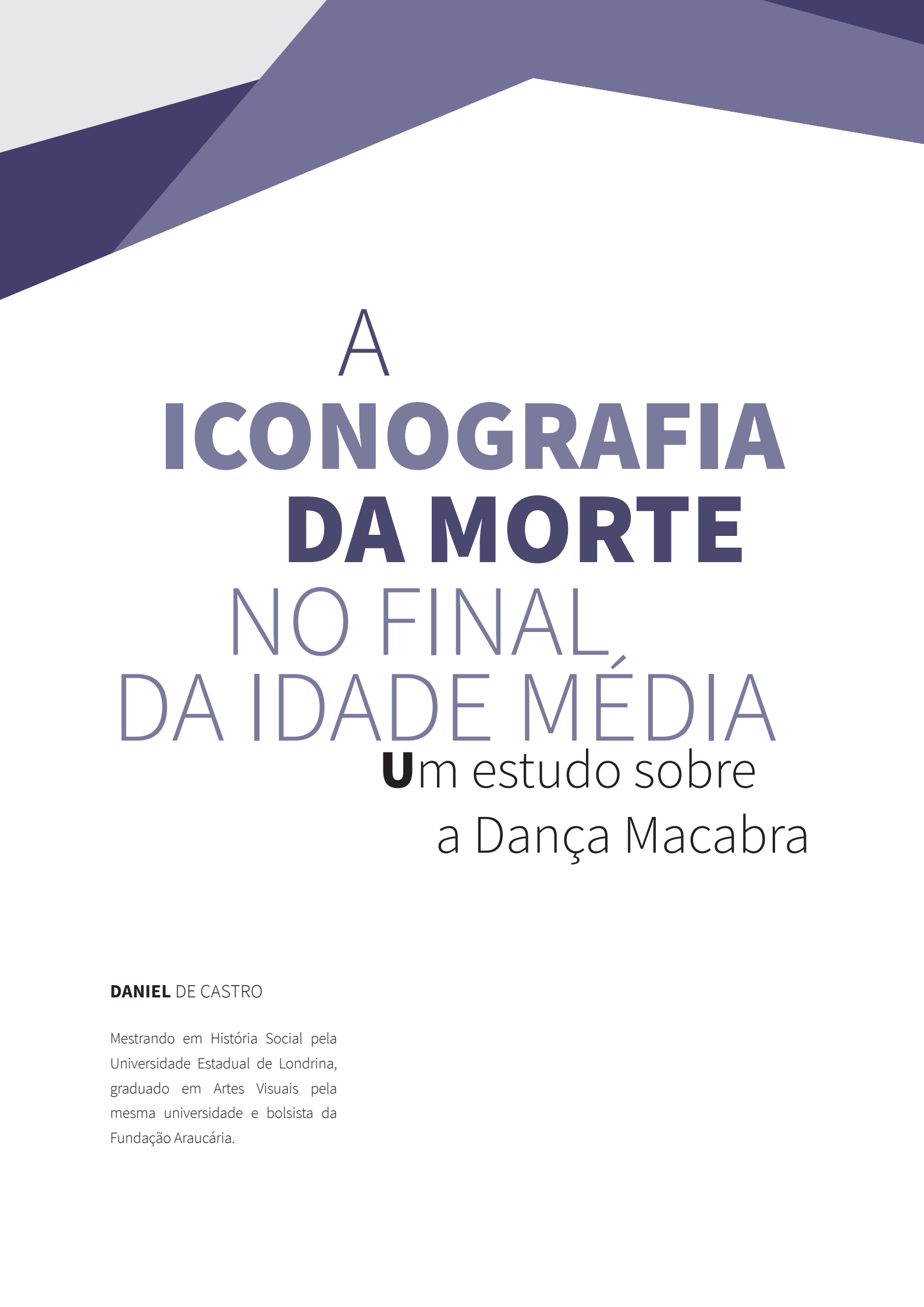
LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MATTAR, Denise. **Cícero Dias**: um percurso poético (1907 - 2003). São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2017.

MUSEU NACIONAL UFRJ. **Acervo Etnológico**. [2018]. 5 registros fotográficos de artefatos indígenas. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/brasil_ind.html.

PEREIRA, Roberto Wagner. **A formação do balé brasileiro**. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROSSIN, Elisa de Almeida. **A criação de máscaras**: O desdobramento das formas na cena. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.



A ICONOGRAFIA DA MORTE NO FINAL, DA IDADE MÉDIA

Um estudo sobre
a Dança Macabra

DANIEL DE CASTRO

Mestrando em História Social pela
Universidade Estadual de Londrina,
graduado em Artes Visuais pela
mesma universidade e bolsista da
Fundação Araucária.



RESUMO

AO LONGO da Idade Média, a visão sobre a morte foi se modificando, assumindo, a partir do século XII, características que se preocupam com a memória dos mortos e a *post-mortem*. Imagens e textos com representações alegóricas da morte, como cadáveres em decomposição, apoiaram a popularização do imaginário macabro. Acrescentam-se a esse contexto outros fatores sociais da época, dialogando-os sobre suas relações com o surgimento da Dança Macabra e a sua definição.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem Medieval; Dança Macabra; Iconografia da Morte; Morte no Ocidente

ABSTRACT

THROUGHOUT the Middle Ages, the view of death changed, assuming, from the 12th century, characteristics that are concerned with the memory of the dead and post-mortem. Images and texts with allegorical representations of death as decaying corpses supported the popularization of macabre imagery. In addition to this context, other social factors of the time are added, dialoguing them about their relationship with the emergence of the Macabra Dance and its definition.

KEYWORDS

Medieval image; Macabre Dance; Iconography of Death; Death in the West

INTRODUÇÃO

AS REPRESENTAÇÕES iconográficas ao longo da história nos auxiliam na compreensão das mentalidades presentes em determinado contexto histórico, como fontes imagéticas expressas nesta linguagem. Nas últimas décadas, as pesquisas em torno da imagem medieval adquiriram novos olhares que contribuíram fertilmente para os estudos desse campo. Autores como Daniel Russo (2011), Georges Didi-Huberman (2013), Jean-Claude Schmitt (2007) e Jérôme Baschet (2006) questionaram o método tradicional de análise da História da Arte diante da simplificação do sentido, no tocante às imagens medievais, ao insistir na sua função reduzida ou especialmente voltada para a catequização. Para isso, foi fundamental a superação da ideia recortada e fundamentada na visão do Papa Gregório, o Grande, segundo a qual “a pintura deveria servir aos laicos iletrados para os mesmos propósitos que os clérigos usavam a leitura” (GOMBRICH, 2012, p.51).

Não se trata de excluir a função de comunicação e ensino dada à imagem, estigmatizada pela expressão Bíblia dos iletrados (repetida exaustivamente na literatura), mas, como bem afirma Baschet, renunciar à facilidade dessa definição, compreendendo-a no seu contexto, e considerando a expansão de um “campo imenso e bastante complexo à reflexão sobre as funções das imagens” (BASCHET, 2006, p.2).

Para Schmitt, o papel das imagens no medievo converge com uma relação “dinâmica com a sociedade que a produziu” (SCHMITT, 2007, p.33), e, para defini-lo, utiliza o termo latino: imago. Numa conotação distinta do que compreendemos hoje como imagem, o sentido de imago incorpora a designação do homem como imagem e semelhança de Deus, conforme diz no livro de Gênesis (BÍBLIA, 1, 20). A imagem confere ao homem uma superioridade ante as demais criaturas de Deus, mas torna-se deformada com a entrada do pecado na história da humanidade.

Ampliando essa análise, Baschet observa que, na Idade Média, não há imagem que seja uma pura representação, na maioria dos casos trata-se de um objeto que possui uma finalidade litúrgica, devocional e religiosa. Por isso, o autor apresenta o conceito de imagem-objeto, para auxiliar na compreensão das imagens

medievais. “Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico” (BASCHET, 1996, p.3). Então, os estudos desse período devem se concentrar mais em analisar a funcionalidade da imagem medieval do que expor conceitos formais e iconográficos que apenas definem o que representa a obra.

A MORTE NA IDADE MÉDIA E SUA REPRESENTAÇÃO ICONOGRÁFICA

A morte é definida por cada cultura que a constitui de diferentes formas com interpretações análogas ou discrepantes. Jean Claude Schmitt disserta que os mortos têm apenas a existência que os vivos imaginam para eles, diferenciando-os conforme sua cultura, crença ou período. Definindo o destino após a morte, os lugares para onde vão e “assim, representam o que esperam para si próprios” (SCHMITT, 1999, p.15). Por isso, a morte é interpretada e problematizada por diversas áreas do conhecimento.

Como demonstra Sousa (2019), a morte é um grande enigma do ser humano, seu imaginário e suas interpretações fúnebres, e constitui-se como um elemento basilar da existência do homem na sociedade e suas crenças religiosas.

Philippe Ariès (2012), em seu livro *História da morte no Ocidente*, nos apresenta um itinerário histórico sobre como os humanos lidaram com a morte, da Idade Média ao contemporâneo. Ele discorre que as transformações do homem diante da morte são extremamente lentas por sua natureza, ou se situam por grandes períodos de imobilidade.

O Cristianismo, ao longo da Idade Média, foi modificando aos poucos a sua visão sobre a morte. Segundo Le Goff, o tratado *Os cuidados devidos aos mortos*, de Santo Agostinho, escrito em 421 e 422, foi utilizado pela igreja no breviário dos moribundos, oficializado com a “carta funerária do Ocidente” (LE GOFF, 2006, p.121). Ela estabelece como essencial a celebração da eucaristia e a prática das esmolas em intenção aos defuntos. Preocupa-se apenas com a morte da alma, pois a extinção do corpo significa que a alma se liberta de seu invólucro carnal para juntar-se ao reino de Deus.

Diferentemente de algumas culturas de períodos anteriores, que preparavam os corpos para a vida após a morte, como, por exemplo, os egípcios, que seguiam práticas de embalsamento em seus ritos fúnebres, o cristianismo estabeleceu uma espécie de hierarquização entre os defuntos, pois somente as sepulturas dos santos podiam ser objeto de celebração e veneração.

Para acomodar os corpos, os mortos eram colocados na igreja. Como explana Ariès, na compreensão medieval, a palavra igreja não designava apenas o edifício em que se celebrava a liturgia, mas todo o espaço que o cercava. Enterravam-se os defuntos na parte interna e principalmente na parte externa, conhecida popularmente como cemitério. Os mais ricos eram enterrados dentro da igreja, diretamente na terra, sob as lajes do chão. Os demais eram colocados em grandes fossas ao lado do edifício religioso, conhecidas como “fossas dos pobres”, um espaço largo e com vários metros de profundidade, onde os cadáveres eram amontoados, enrolados em panos e sem caixão. Quando uma fossa estava cheia, era fechada e os ossos guardados ou utilizados para alguma ornamentação, e reabria-se uma mais antiga. O autor diferencia o conhecimento moderno de que o morto deve ter uma casa só para si, pois “na Idade Média pouco importava a destinação exata dos ossos, contanto que permanecessem perto dos santos ou na igreja, perto do altar da Virgem ou do Santo Sacramento” (ARIÈS, 2012, p.46). Portanto, o corpo era confiado à Igreja, não se importando qual seria a sua destinação, contanto que o conservasse dentro de seus limites sagrados.

O homem desse período possuía uma familiaridade tradicional com a natureza da destinação, aceitando a ordem natural da vida. Com isso, a morte era aceita como algo inerente à natureza, como aduz Ariès, eles “se sujeitavam a uma das grandes leis da espécie e não cogitavam em evitá-la, nem exaltá-la. Simplesmente aceitava” (ARIÈS, 2012, p.50).

A partir do século XII, houve uma mudança de mentalidade que levou à individualização da morte e a uma preocupação com a vida terrena. Como afirma Schmitt (1999), a influência religiosa e material da Igreja e dos clérigos sobre a sociedade leiga aumentou sensivelmente depois do ano 1000, alertando os fiéis sobre a permissividade do corpo em relação ao pecado, incutindo-os ao

ascetismo. Le Goff (2006) reitera que, a partir do concílio de Latrão IV, a teologia influenciou para uma introspecção do ser através do exame de consciência. Essa influência atinge seu auge com a inserção do Purgatório no imaginário cristão.

Por isso, a repercussão do pecado no *post-mortem* configura-se como um instrumento de relembrar o morto e seus feitos ainda em vida, surgindo na comunidade a necessidade de continuar participando da existência do falecido, através de orações para encurtar os castigos no purgatório, conhecido como sufrágio. Portanto, segundo Ariès, há uma mudança de mentalidade a respeito da morte e da salvação. No primeiro milênio do cristianismo, os fiéis que tivessem confiado a si para a igreja se tornariam santos, que, na vulgata, quer dizer fiel ou crente. Não se preocupavam com a chance de perder a salvação, por isso a morte era apenas uma passagem da vida material à espiritual. A partir do século XII, pelo contrário, ninguém mais estava seguro de sua salvação, influenciando em número maior de práticas devocionais para a salvação das almas. Como afirma o autor:

A partir do século XIII, e sem dúvidas graças aos frades mendicantes que desempenham um grande papel nos assuntos referentes à morte até o século XVIII, práticas que originalmente eram apenas clericais e monásticas estenderam-se ao mundo mais numeroso dos leigos urbanos. Sob pressão da Igreja e por medo do Além, o homem que sentia a morte chegar queria prevenir-se com as garantias espirituais (ARIÈS, 2012, p.113)

O imaginário cristão passa a se modificar em relação à morte, individualizando através das consequências que uma vida em pecado podia acarretar. Como alude Umberto Eco: “Se o santo esperava a morte com alegria, o mesmo não poderia ser dito a respeito das grandes massas de pecadores” (ECO, 2007, p.62). As pregações verbais e as imagens exibidas em locais sacros foram destinadas a lembrar da iminência e da inevitabilidade da morte, além de demonstrar o perigo da condenação eterna. Sobre este último tema, podemos citar as imagens do *Juízo Final*, que geralmente representa Cristo glorificado no céu, rodeado por anjos e pela Virgem, julgando as almas para serem salvas ou condenadas, e as *artes moriendi*, que retratam um moribundo

em sua cama nos últimos momentos de sua vida, cercado por seres sobrenaturais celestiais e demoníacos, que irão encontrá-lo com tentações. Neste teste, “Deus e sua corte estão presentes para constatar como o moribundo se comportará no decorrer da prova que lhe é proposta antes de seu último suspiro e que determinará a sua sorte para eternidade” (ARIÈS, 2012, p.54). A última tentação se torna mais comum a partir do século XII, como uma forma de substituir o *Juízo Final*, corroborando para a individualização da morte, que passa a se preocupar com a destinação do cadáver. Por isso, no fim da Idade Média, surgem as primeiras identificações lapidárias, que demonstram o desejo em se individualizar o local da sepultura para que a memória corpórea permaneça, assim como sua lembrança física no mundo.

Nesse mesmo período, outro tema comum que aparece é o das representações literárias e iconográficas do cadáver decomposto ou do macabro¹, sendo que a “Igreja e sobretudo as ordens mendicantes valeram-se dos temas macabros (...) e os deturparam com um fim pastoral, a fim de provocar o medo da danação” (ARIÈS, 2012, p.146).

Na passagem para os quatrocentos, segundo Schmitt (2017), vem à tona um dos temas principais do desenvolvimento da estética macabra: *O encontro dos três mortos com os três vivos*. Trata-se de um diálogo entre três jovens e três cadáveres com a finalidade de fazê-los compreender a sorte de cada um: “‘O que vós sois, nós o fomos’, diz o primeiro. ‘O que nós fomos, vós o sereis’” (LE GOFF, 2006, p.126).

Os cadáveres são representados em três estágios físicos diferentes. O primeiro está em bom estado de conservação, possui algumas características físicas e sociais, como trajes e objetos pessoais enquanto era vivo, apresentando poucos sinais de deterioração. O segundo, quase nu, às vezes coberto com um sudário, tem o corpo mais decomposto, com o ventre aberto. O último, em

1

A respeito do significado da palavra macabro, no dicionário comum refere-se com algo ligado a morte ou que traz consigo uma ideia de morte. Ampliando esse conceito, Eco define que “a etimologia do termo macabro, bastante recente, permanece controversa (vem, talvez, do árabe ou do hebraico, talvez do nome de alguém, como Macabrés), e, provavelmente, o ritual nasce em razão dos terrores difundidos pela grande peste negra do século XIV, nem tanto para aumentar o terror da espera, quanto para exorcizar o medo e ganhar intimidade com o momento final” (ECO, 2007, p.67).

geral, já é um esqueleto, com restos de peles colados aos ossos. “Como em um espelho, os mortos refletem os vivos, lhes oferecendo a visão de sua aparência futura” (SCHMITT, 2017a, p.168).

Transmitia-se uma espécie de sermão, dirigindo-se à alma em primeiro lugar. Entretanto, como relata Le Goff, também perdura uma obsessão pelo cadáver em decomposição, lembrando-os sobre a igualdade da morte que une os homens em uma sociedade, conforme narra um poema que acompanha as imagens: “E, se serão comidos por vermes/ Vossos corpos, infelizmente, olhai para vós mesmos/ Mortos, apodrecidos, fétidos, descobertos/ como somos, assim sereis vós” (LE GOFF, 2006, p.127).

O *Encontro* foi amplamente utilizado para ilustrar textos genéricos sobre a morte e em artigos pessoais, como livros de horas e também em pinturas murais. Dois exemplos imagéticos mais conhecidos são o do afresco do cemitério do Camposanato de Pisa, em meados do século XIV, e o do convento beneditino de Subiaco, do século XV, ambos na Itália.

A arte macabra se estendeu em todas as formas de representação, principalmente a iconográfica. Acrescentando as adversidades do final da Idade Média, como a fome, as guerras e principalmente a Peste Bubônica, acarreta-se em uma difusão do imaginário da morte nas representações imagéticas e literárias, influenciando no surgimento da *Dança Macabra*, ou *Dança da Morte*. Segundo Haindl (2009), o tema surgiu com a integração do imaginário da morte presente no período, acrescentando-se as tradições medievais anteriores e as tragédias do final da Idade Média como fome, guerras e a Grande Peste. As *Danças Macabras* convergem com as pregações da época sobre a importância de viver uma vida ascética.

DANÇA MACABRA E A PESTE BUBÔNICA

As mudanças acerca do morrer e a presença da figuração da morte corporificada ganham notoriedade no século XIV, com o decorrer de guerras, conflitos e principalmente da pandemia da Peste. Este foi considerado um dos piores desastres já registrados pelo homem, levando a óbito cerca de 30% da população

da Europa Ocidental, segundo a estimativa de alguns historiadores (SERRA, 2016, p. 8).

Quírico explana que a peste pode ter trazido uma grande mudança de mentalidade em relação à proximidade da morte, ocasionada pelas altas taxas de mortalidade. Essa mudança poderia ter modificado os modos de buscar a salvação, “que se tornaria para muitos quase uma obsessão” (QUÍRICO, 2012, p.136).

Provavelmente, os sobreviventes passaram por um imenso impacto das terríveis consequências do surto. As descrições da época trazem relatos terríveis e dolorosos sobre a doença, como o relato de Boccaccio (1313–1375):

Muitos eram os que findavam seus dias na rua, de dia ou de noite. Inúmeros outros, mesmo morrendo em suas residências, levavam os seus vizinhos a não se manifestarem, mais por causa do mau cheiro dos próprios corpos em decomposição, do que por outro motivo... Tão grande era o número de mortos que, escasseando os caixões, os cadáveres eram postos em cima de simples tábuas. Não foi um só caixão a receber dois ou três mortos simultaneamente. Também não sucedeu uma vez apenas que esposa e marido, ou dois e três irmãos, ou pai e filho, foram encerrados no mesmo féretro. (apud SANTOS 2006, p.135: BOCCACCIO, 1979, p. 16)

Além das graves consequências populacionais e da dor dos parentes que eram enterrados, a peste trouxe consigo um problema grave para as práticas cristãs. De acordo com Quírico, os religiosos sofreram altas baixas, provavelmente vitimados pelo alto grau de contágio, uma vez que eram frequentemente chamados pelos enfermos doentes para receber os sacramentos. No rito preparatório para a morte, o presbítero tradicionalmente visitava o moribundo, ouvia sua confissão, dava-lhe a última comunhão e ministrava-lhe a extrema unção. Essa carência intensificou a morte sem uma preparação sacramental devida, conforme narra um cronista de Avignon em 1348:

Parentes [doentes] eram cuidados como se fossem cães. Jogavam a comida e a bebida na cama e depois fu-

giam de casa. Finalmente, quando morriam, campone-
ses fortes vinham das montanhas da Provença, miserá-
veis e pobres e sujos, chamados gavots [coveiros]. Pelo
menos, em troca de um bom pagamento, carregavam
o corpo para o sepultamento. Nenhum parente ou ami-
go mostrava preocupação com relação ao que pudesse
estar acontecendo. Nenhum padre vinha ouvir a confis-
são do moribundo ou administrar-lhe os sacramentos
(HERLIHY, D. op. cit., p. 62. Apud: QUÍRICO, 2012, p.138

O medo da morte era constante, conforme explana Mark (2020),
acreditava-se que a praga havia sido enviada por Deus por cau-
sa da corrupção moral do homem. Ao término da pandemia, foi
possível observar algumas mudanças comportamentais; de um
lado, levou os indivíduos a uma conduta mais séria em relação
aos prazeres da carne, aumentando as procissões e as penitên-
cias, principalmente com as pregações clericais; por outro lado,
temendo a proximidade da morte, os homens passaram a le-
var uma vida de desregramentos. O cronista florentino Matteo
Villani aborda alguns desses aspectos de seus contemporâneos:

Acreditava-se que os homens, os quais por Sua gra-
ça Deus havia preservado a vida, tendo visto o ex-
término de seus próximos, e de todas as nações do
mundo, ouvindo [coisa] semelhante, se tornariam
melhores, humildes, virtuosos e católicos, evitando
iniquidades e pecados, e estivessem cheios de amor
e caridade um pelo outro. Mas no presente, cessa-
da a mortalidade, aconteceu o contrário: que os ho-
mens se encontrando menos numerosos, e mais ricos
por heranças e sucessões de bens terrenos, esque-
cendo as coisas passadas como se nunca tivessem
existido, deram-se a uma vida mais vergonhosa e de-
sonesta do que antes (apud QUÍRICO, 2012, p.142).

Essa busca pelos prazeres e um certo abandono das práti-
cas religiosas podem ser relacionados a uma aparente de-
sestruturação das ordens religiosas do período. Embora par-
te dos que sobreviveram tenham se mantido firmes a seus
votos e obrigações, certamente outros fugiram de seus de-
veres, ocasionando que os fiéis se sentissem abandonados

pela Igreja. Unindo-se a esse sentimento, é possível que muitos indivíduos se amparassem a algumas práticas devassas da época, o que se observa na ampliação dos festejos carnavalescos, oficializados pela Igreja no século XV. Todavia, tal prática já era presente no cotidiano medieval séculos antes.

A festividade assumiu um acordo de tolerância, em que, aceitando-se uma festa permissiva, na qual os homens podiam festejar com abundância para comer, beber e divertir-se, sem se preocuparem com os interditos, poderia ser imposta, em seguida, a grande Quaresma, um tempo de abstinência e preparação espiritual para uma das solenidades mais importantes, a Páscoa.

Além do Carnaval, outros eventos compunham os festejos carnavalescos. Eram genericamente denominados como festa dos loucos, incluíam a festa dos inocentes e a festa do asno. Aconteciam nos três meses que separavam o Natal da Páscoa e ocupavam um lugar significativo na vida do homem medieval. Esses momentos de confraternização popular eram ocasiões de risos coletivos, em que a população tomava os espaços públicos para comemorar, parodiando a própria vida, tornando-a mais divertida por um lapso de tempo. “Era a tentativa de transformar a dura rotina diária em horas de puro prazer” (SCHMITT, 2017b, p.9).

No final da Idade Média, as guerras, conflitos e principalmente o infortúnio Peste Bubônica, que dizimou milhões de vidas ao longo dos anos, interferiram na comemoração das festas carnavalescas. Pois não havia do que rir, então o riso era de nervoso e agonia. Nesse contexto, rir era uma forma de divertimento e também uma forma de inversão, um “paradoxo do sentimento diante de uma avalanche de mortandade e desesperança” (SCHMITT, 2017, p.10). Por isso, zomba-se da morte, colocando-a como uma convidada especial da festa, demonstrando, por um lado, agregar a tristeza sobre a alegria, e, por outro, um sinal de ousadia, representando uma vitória alegórica e temporária da humanidade sobre ela.

Atrelando-se a essa narrativa, no decênio de 1490, no Carnaval de Florença, inaugurou-se a tradição do desfile do Triunfo da Morte. Em um imenso carro alegórico, todo coberto de tapeçarias pretas, ornado com ossadas e cruzes brancas, carregava-se

uma grande imagem da Morte armada com uma foice. A seus pés, caixões de onde os mortos saíam de seus falsos túmulos a cada batida de tambor. Atrás, um coro vestindo preto e portando máscaras com feições cadavéricas, segurando tochas, cantando Miserere, cujo versos demonstram semelhanças com o Encontro dos três vivos e dos três mortos: “Nós fomos o que sois, vós estareis mortos, tal como nos vedes”.

Schmitt (2017b) aponta algumas relações entre o Carnaval e a Dança Macabra, que pode ter influenciado essa temática. A autora cita os estudos de Louis Veuillot, um jornalista católico do século XIX, que pesquisou a dança macabra e as suas relações com os eventos carnavalescos. O jornalista disserta sobre algumas semelhanças, como a representação da morte em uma figura dançante e sua mensagem para advertir os vivos sobre a fragilidade da vida. Embora careça de fontes que o Carnaval Medieval possa ter dado origens às danças, “é inegável que ele representa a ideia de uma estreita relação concebida entre elas e o Carnaval – ou, no limite, entre a morte e o Carnaval” (SCHMITT, 2017b, p.5). Pois a festa carnavalesca é o espaço-tempo da inversão simbólica, assim como os temas macabros são compostos de inversão. Mortos que retornam à terra e agem como os viventes, conversando, rindo e se divertindo, “uma transgressão impossível na realidade tangível” (SCHMITT, 2017b, p.5).

As Danças Macabras são uma expressão literária e iconográfica surgida no século XIV, que representa a morte personificada, destacando o seu caráter infalível, imprevisível e universal. Presentes em poemas, afrescos, gravuras e telas, representam um desfile de personagens, misturando-se os vivos e os mortos, colocados lado a lado, como uma fila, retratando todas as camadas sociais, do mais poderoso ao mais humilde. Os mortos geralmente são representados por um esqueleto ou um cadáver em decomposição, que dançam, dialogam e arrastam os personagens vivos para a morte. Os viventes estão presentes em uma hierarquia descendente, cada qual simbolizando uma camada social (clero, nobreza e camponês), um estágio da vida (criança, jovem, adulto e idoso), um estado emocional ou gênero. Eles exemplificam figuras existentes na realidade medieval, não sendo uma representação fantasiosa ou metafórica, mas verossímeis e presentes na sociedade. Assim, entram em cena:

Autoridades laicas como o imperador, o rei, o príncipe, duque, conde, cavaleiro; eclesiásticas como o papa, o cardeal, o bispo, o abade, monges de ordens diversas, pároco, mendicante. Membros das camadas intermediárias, integrantes da sociabilidade urbana, também apareciam, como o burgomestre, o comerciante, o artesão, o trovador; assim como o lavrador, representando a gente simples do campo. Outras categorias diversas como o jovem apaixonado, a criança, o velho, o louco, a mulher (geralmente os personagens eram masculinos, logo, os poucos femininos se destacavam), o cego, o ermitão, etc, também entravam. O elenco variava muito – o que é revelador sobre as escolhas que os autores faziam das figuras consideradas relevantes para representarem a sociedade, ou mais apropriadas ao local onde fariam a obra (SCHMITT, 2017^a, p.170)

Os personagens da obra variam conforme a mensagem que o comitente ou o autor queriam transmitir, dialogando-os, conforme o contexto que a obra foi inserida, com a mensagem de que a morte não olha para a classificação, riqueza, gênero ou idade, não escapando ninguém deste fim.

As danças foram pintadas nas paredes externas de claustros, valas comuns, ossuários ou dentro de certas igrejas. Em sua grande maioria, são acompanhadas por um texto, que pode ser em verso, legenda ou uma epigrama. Possuem uma configuração de diálogo entre os vivos e mortos, e, de modo geral, são marcadas por um tom ameaçador, acusador, sarcástico e cínico. Como no exemplo retirado da dança macabra de Berna, na Suíça:

A morte diz ao Conde:
Conde poderoso, olhe para mim,
Repouse todos os seus equipamentos,
Designue seu país aos herdeiros,
Pois você tem agora a morte ao seu lado!
Resposta do Conde:
Eu sou de nobre origem
A morte para mim é uma triste notícia,
Eu queria aproveitar mais tempo minha soberania,

Oh, morte, você quer realmente pôr fim à minha vida?
(SCHMITT, 2017a, p.170)

Entretanto, existem também exemplos que carecem de trechos escritos e outros, como a Dança General de la Muerte, comum na região da Espanha, que contêm apenas versos. É comum a presença de cadáveres que tocam instrumentos musicais, marcando o elemento rítmico das obras. Com isso, o termo dança se daria mais pela presença dos mortos tocando algum instrumento entre os personagens vivos, com posturas que demonstram movimentos corporais, diferentemente dos vivos, que são representados estaticamente. Essa inversão satírica retrata os mortos animados e dançantes que parecem bem mais vivos do que seus pares.

Uma outra característica que Schmitt (2017b) pontua é a quebra hierárquica que a dança denota aos indivíduos, que, mesmo de classes sociais diferentes, caminham lado a lado. Ou seja, possui uma função niveladora que expõe a fragilidade dos poderes em relação à igualdade da morte. Ela faz um paralelo com o Carnaval, que tem uma função semelhante, pois os homens nas festividades poderiam se fantasiar e se divertir, distanciando-se da rotina que os separava socialmente.

Sobretudo, a presença do macabro provoca uma reflexão sobre a efemeridade da vida, influenciada pela individualização da morte a partir do século XII, presente nas pregações da Igreja sobre a consciência dos pecados cometidos durante a vida, sendo necessário buscar uma vida longe dos prazeres carnavais. Após a Peste, em contramão aos que procuravam aproveitar a vida longe da religiosidade, intensificou-se a busca por Deus e o arrependimento pelas falhas e pecados cometidos. Segundo Quírico (2012), houve uma maior participação popular na Igreja, intensificando as penitências e procissões.

Haindl alude para a importância das ordens mendicantes no processo de evangelização nessa época. As suas pregações procuravam tocar os sentidos dos fiéis, utilizando representações para auxiliá-los, como as esculturas, pinturas e gravuras. Segundo o autor, uma das temáticas usadas por eles para atingir o seu objetivo foram as danças macabras. Com isso:

Essas manifestações foram abundantes nos murais dos locais de pregação, como igrejas, capelas e cemitérios. Claramunt, baseando-se em Emile Mâle lembra a importância dos pregadores mendicantes, que “fizeram a Europa chorar com as dores de Jesus”, acreditando que “o primeiro passo desta dança macabra pertenceu aos pregadores franciscanos e dominicanos”. (HAINDL, 2009, p.11. Tradução nossa)²

As ordens dos franciscanos e dominicanos possuíram um importante papel na disseminação religiosa da Baixa Idade Média, como no período da peste bubônica. Entretanto, convergimos com a análise de Haindl, de que a dança não surgiu como uma consequência da Grande Peste, como é comum em alguns autores, mas, sim, que ela auxiliou no contato dos vivos com os mortos, potencializando outros aspectos já comentados anteriormente. Ela reforçou a presença do impacto físico da morte, que acabou se tornando algo cotidiano e habitual, podendo atingir qualquer um. Com isso, os artistas “Não tiveram que recorrer a nenhuma alegoria ou símbolo, o melhor representante foi a própria realidade”³ (HAINDL, 2009, p.11. Tradução Nossa).

Por isso, podemos dialogar que a Peste não é a única razão para a criação desse estilo iconográfico, visto que decorre de um processo anterior. Entretanto, sem ela, o destaque dos cadáveres ou esqueletos na representação da morte, provavelmente, seria bem diferente.

Um dos exemplares mais memorável da temática é um afresco pintado no cemitério de Saints Innocents, em Paris, em 1424, considerado a primeira obra registrada do gênero, reunindo texto e imagem, inspirando outras que vieram posteriormente. Sua grandiosidade, como descreve Schmitt (2017), provocou um grande impacto à época por seu porte que apresentava vinte metros de extensão na parte interna de um dos muros que cercava o terreno, na qual trinta personagens eram chamados à

2

Estas manifestaciones abundan en los murales de los lugares de predicación, como iglesias, capillas, y cementerios. Claramunt, basándose en Emile Mâle y recordando la importancia de los predicadores mendicantes, que “hicieron llorar a Europa con los dolores de Jesús”, cree que “el primer paso de esta danza macabra pertenece a los predicantes franciscanos y dominicos.” (HAINDL, 2009, p.11)

dança da morte, acompanhados por um cadáver ressequido, e, abaixo, versos dialogando com a cena.

A obra obteve uma grande divulgação, em larga medida, por impressos que viajaram à Europa, replicando os desenhos e suas estrofes. O mais popular e provavelmente o responsável pela difusão do afresco parisiense é o conjunto de xilogravuras acompanhadas de versos, publicado pelo editor Guyot Marchand⁴, em 1485. Infelizmente, a pintura original foi destruída em 1669, no reinado de Luís XIV. Contudo, tem-se conhecimento da representação pictórica e textual através da publicação de Marchand. Acredita-se que seja uma representação semelhante, reproduzindo os personagens e textos em configurações parecida. Pollefeys (2018) alude a algumas diferenças como a apresentação dos personagens por página, e não como uma sequência, e as roupas foram modificadas de acordo com os padrões do final do século XV.

A dança de Marchand se popularizou, lançando diversas edições, acrescentando a história do Encontro entre os três mortos e os três vivos, uma Dança macabra das mulheres e os versos do *Vado mori*. “Uma verdadeira ‘coletânea macabra’ de grande sucesso comercial, o que comprova a força do tema à época” (SCHMITT. 2017, p.172).

O afresco no cemitério dos inocentes começa com uma introdução do narrador apresentando o leitor à obra, refletindo sobre a fragilidade do homem ante a Morte, e sua condição mortal de que um dia será como ele. Quatro cadáveres músicos portando instrumentos musicais iniciam a dança, comunicando ao leitor que um dia será como eles, que seu corpo será comido pelos vermes, tornando-o um deles.

Seguem-se as cenas com o papa, o imperador, o cardeal, o rei, o patriarca, o policial, o arcebispo, o cavaleiro, o bispo, o escudei-

3

No tendrán que recurrir a ninguna alegoria o símbolo, el mejor representante será la propia realidad Claramunt, basándose en Emile Mâle y recordando la importancia de los predicadores mendicantes,

4

Temos o conhecimento que sobreviveu apenas um exemplar, presente na Biblioteca de Grenoble. POLLEFEYS, Patrick. *La danse macabre de Paris*. [S. l.], 2018. Disponível em: http://www.lamortdanslart.com/danse/France/Paris/dm_paris.htm. Acesso em: 10 jul. 2020.

ro, o abade, o oficial de justiça, o mestre, o burguês, o cânone, o comerciante, o cartuxo, o sargento, o monge, o usurário (que é acompanhado pelo pobre homem), o médico, o cortesão, o advogado, o menestrel, o pároco, o camponês, a criança, o clérigo e o eremita. Por fim, o recitador, em companhia do rei morto, conclui a dança macabra. Todas as cenas apresentam trechos literários com diálogos entre o vivo e o morto, como este exemplo do papa e do imperador:

A morte

Você que vive: é certo, / Embora seja tarde, você vai dançar. / Mas quando, só Deus sabe! / Pense no que você fará então. / Senhor Papa, você irá primeiro, / Em seu título de senhor mais digno; / Você será honrado a este respeito. / Honra se deve a grandes soberanos.

Papa

Ai de mim! Eu tenho que mostrar o caminho, / ser o primeiro a ir, eu que sou a própria encarnação de Deus? / Tive a maior dignidade / Na igreja, como São Pedro; / Mas a morte vem me buscar como todos os outros. / Não me importo em morrer ainda, / Mas a morte faz guerra a todos eles. / Não vale muito a honra que passa tão rápido!

A morte

E você, que não tem igual no mundo, / Príncipe e senhor, grande imperador, / Você deve largar a maçã redonda de ouro; / Braços, cetro, coroa, estandarte, / Não os deixarei com você; / Você não pode mais governar. Normalmente levo tudo comigo. / Todos os filhos de Adão devem morrer.

O Imperador

Não sei a quem devo pedir ajuda / Contra a Morte, quem me tem em seu poder. / Eu precisaria de uma arma para lutar contra o pica-pau, a pá / E a mortalha; Eu realmente preciso disso. / Eu fui o maior senhor do mundo, / E devo morrer por qualquer recompensa! / Qual é o poder dos mortais? Mesmo os mais velhos não.

Assim, reproduz a sociedade de classes, sem tentar alterá-la ou criticar⁵. (Pollefeys, pg. 2, 2018, grifo do autor. Tradução nossa)

Os trechos literários demonstram a sátira dos mortos com os vivos, ironizando sua postura social ante a debilidade dos homens ao fim de suas vidas, não nivelando sua importância na estratificação social da sociedade, pois, do papa ao simples monge, do rei ao camponês, todos são iguais diante da morte. Os diálogos expressam o caráter satírico com a classe representada, como com o patriarca, alegando que nunca será papa de Roma, ou com o médico que não consegue se curar, ou com o rei morto na última cena que antigamente teve sua cabeça coroada, e agora não é nada além de carne e de verme.

Na maioria das imagens, alterna-se entre um membro do clero e um leigo. Os vivos são pintados com vestimentas que se relacionam a sua representação, e os mortos com características que

5

La Mort

Vous qui vivez: il est certain, / Quoique cela tarde, que vous danserez. / Mais quand, Dieu seul le sait! / Réfléchissez à ce que vous ferez alors. / Sire pape, vous irez le premier, / En votre titre de plus digne seigneur; / Vous serez honoré à cet égard./ Honneur est dû aux grands souverains.

Le pape

Hélas! Faut-il que je mène la danse, / Que j'aie le premier, moi qui suis l'incarnation même de Dieu? / J'ai eu la plus haute dignité / En l'église, comme saint Pierre; / Mais la Mort vient me quérir comme tous les autres. / Je ne me soucie pas encore de mourir, / Mais la Mort fait la guerre à tous. / Il vaut peu, l'honneur qui passe si vite!

La Mort

Et vous, qui n'avez pas votre pareil au monde, / Prince et seigneur, grand empereur, / Vous devez lâcher la ronde pomme d'or; / Armes, sceptre, couronne, bannière, / Je ne vous les laisserai pas; / Vous ne pouvez plus régner.

J'ai comme coutume de tout emporter. / Les fils d'Adam doivent tous mourir.

L'empereur

Je ne sais pas qui je dois appeler à mon secours / Contre la Mort, qui m'a en son pouvoir. / Il me faudrait une arme pour combattre le pic, la pelle / Et le linceul; j'en ai grand besoin. / J'ai été le plus grand seigneur au monde, / Et il me faut mourir pour toute récompense! / Qu'est-ce que le pouvoir des mortels?

Même les plus grands n'en ont pas

Assim, reproduz a sociedade de classes, sem tentar alterá-la ou criticar (tradução nossa).
Así, reproducen la sociedad estamental, sin intentar alternarlo ni criticarlo

reforçam sua putrefação, como um corpo magro, que destaca as formas ósseas e sua decomposição.

Como observa Haindl, apesar de as danças macabras exporem uma aparente igualdade niveladora da sociedade medieval, é provável que não tivessem intenção de fazer uma crítica a esse sistema, ou sequer satirizá-lo. Pois os indivíduos que nasciam em uma determinada condição socioeconômica não desejavam, na maioria dos casos, uma mudança social. Um dos objetivos desta iconografia era alertá-los da importância de se viver bem de acordo com sua condição particular. “Assim, reproduz a sociedade de classes, sem tentar alterá-la ou criticar” (HAINDL, 2009, p. 14. Tradução nossa).

Ademais, a mensagem final reproduz o ideal escatológico do ser, induzindo-o a buscar a glória do paraíso, e almejar, assim como os santos, a pátria celeste. Para isso, deveriam viver uma boa vida, fazendo boas ações para evitar a terrível condenação eterna, ou até mesmo a condenação passageira do purgatório. Dialogando com o objetivo da Igreja no final do medievo de ensinar a doutrina às massas, que teve destaque com as pregações mendicantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A individualização da morte, a partir do século XII, com a disseminação da doutrina do purgatório, modificou a visão dos indivíduos sobre a morte. Antes, possuíam uma relação menos corpórea, aceitando a morte como um aspecto inerente à natureza. Posteriormente, o *post mortem* se tornou uma das preocupações dos sujeitos dessa época, tornando-se frequentes mensagens literárias e iconográficas sobre o tema. Um desses exemplos é Encontro entre os três mortos e os três vivos, que representa a morte como um cadáver em decomposição. Anos mais tarde, no século XIV, com a difusão do imaginário imagético e textual da representação mortuária, as Danças Macabras ou Danças da Morte se popularizaram.

A Dança Macabra representou a morte personificada, com um

caráter infalível, imprevisível e universal da morte. Apresenta um desfile de personagens, composto por vivos e mortos colocados lado a lado, retratando camadas sociais diversas, do mais poderoso ao mais humilde. Os mortos geralmente são representados por um esqueleto ou um cadáver em decomposição, que dançam, dialogam e arrastam os personagens vivos para a morte. Com sátiras e ironias, a morte dialoga com os vivos destacando sua fragilidade ante o universal fim fúnebre do ser humano.

O afresco do cemitério de Saints Innocents, em Paris, de 1424, é considerado o primeiro do gênero. Apresenta diálogos entre a morte e diversos personagens de camadas sociais da época, como papa, rei, camponês, entre outros. Transmitem a mensagem de que todos teriam o mesmo destino, a morte.

A partir da divulgação das danças macabras, principalmente pela edição de Guyot Marchand, que representou de forma semelhante a pintura do cemitério Saints Innocents, promoveu-se a disseminação da cultura do macabro por toda a Europa Ocidental no final do século XV e no decorrer do Século XVI.

FIGURAS

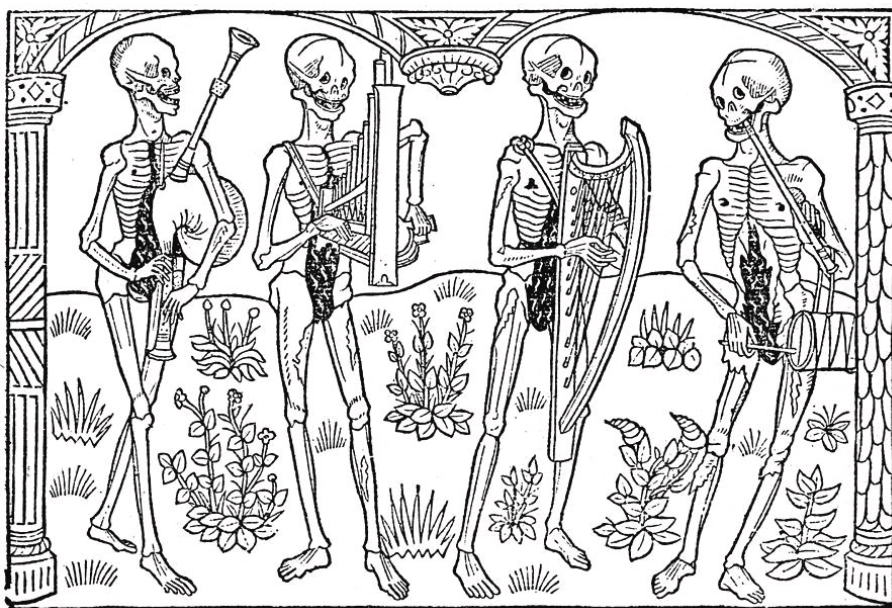


FIGURA 1

La danse macabre, 1485

Editado por Guyot Marchand

Livro, 10p., 16 x 10.5 cm

Biblioteca

Municipal de Grenoble,

Grenoble, França

Fonte: <https://bit.ly/3nwyESL>

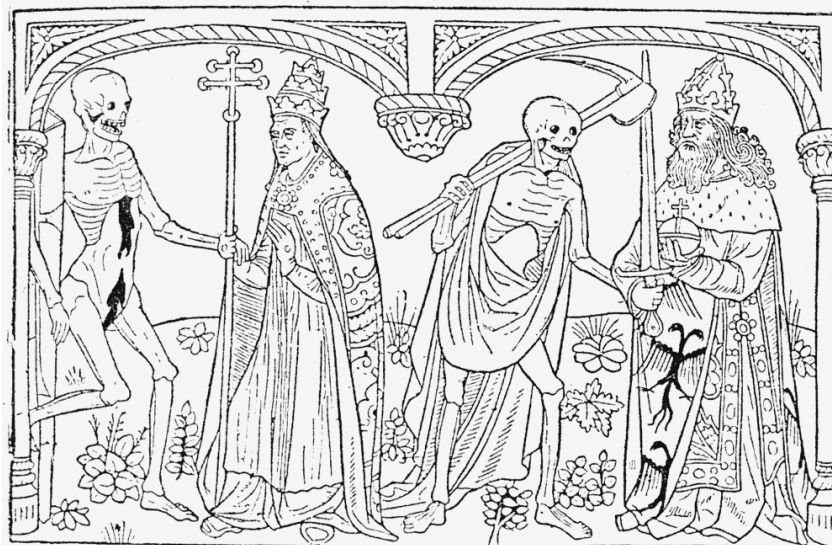


FIGURA 2
La danse macabre, 1485
Editado por Guyot Marchand
Livro, 10p., 16 x 10.5 cm
Biblioteca Municipal
de Grenoble,
Grenoble, França
Fonte: <https://bit.ly/3nwyESL>



FIGURA 3
La danse macabre, 1485
Editado por Guyot Marchand
Livro, 10p., 16 x 10.5 cm
Biblioteca Municipal de
Grenoble,
Grenoble, França
Fonte: <https://bit.ly/3nwyESL>



FIGURA 4
La danse macabre, 1485
Editado por Guyot Marchand
Livro, 10p., 16 x 10.5 cm
Biblioteca Municipal de
Grenoble,
Grenoble, França
Fonte: <https://bit.ly/3nwyESL>



FIGURA 5
La danse macabre, 1485
Editado por Guyot Marchand
Livro, 10p., 16 x 10.5 cm
Biblioteca Municipal de
Grenoble,
Grenoble, França
Fonte: <https://bit.ly/3nwyESL>

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. Bauru: Edusc, 2006.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHIMIT, Jean Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image**. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira). Disponível em www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/jerome_baschet001.pdf.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ECO, Humberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007

GOMBRICH, E.H. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012

HAINDL, Ana Luisa. La Danza de la Muerte. **Orbis Terrarum**, p. 1-22, 2009.

LEGOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012

MARK, Joshua J. Religious Responses to the Black Death. **World History Encyclopedia**. 16 abr. 2020. Disponível em: <https://www.ancient.eu/article/1541/religious-responses-to-the-black-death/>.

POLLEFEYS, Patrick. La danse macabre de Paris. **La mort dans l'art**. Disponível em: http://www.lamortdanslart.com/danse/France/Paris/dm_paris.htm.

QUÍRICO, TAMARA. Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. **Mirabilia**: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval, v. 14, p. 135-155, 9 jul. 2020. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283109>

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da idade média. **Revista de História, São Paulo**, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011. Universidade de São Paulo, Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19210/21273>.

SANTOS, Ricardo Augusto dos. O Carnaval, a peste e a 'espanhola'. História, **Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 129-158, mar. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702006000100008>.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

SCHMITT, Juliana. A morte vai à festa: das relações entre o carnaval e as danças macabras. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 204-229, 28 nov. 2017b. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721>.

SCHMITT, Juliana. Às margens da cristandade: o imaginário macabro medieval. **Caderno de Estudos Culturais**, Mato Grosso do Sul, v. 8, n. 16, p. 165-176, 08 ago. 2017a. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4239>

SERRA, Bruna Letícia da Silva; NUNES, Meire Aparecida Lóde. Dança Macabra: O Corpo Medieval na Obra de Bernet Notke. In: II Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar – EAIC. Paranavaí, 25 a 27 de outubro de 2016. **Anais eletrônicos**. Paranavaí: UNESPAR, 2016, p. 757-761. Disponível em: <https://prppg.unespar.edu.br/iniciacao-cientifica/anais-eaic/anais-ii-eaic.pdf>.

SOUZA, Beatriz Nogueira de. **Entre a doçura e a corrupção da carne**: as representações da morte na dinastia de Avis (Portugal – Século XV). 2019. 185 f. Dissertação (Mestrado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.



CORRESPONDÊNCIAS DE **LEOPOLDO GOTUZZO** COM O MERCADO DA ARTE

CECILIA LOUREIRO

Graduanda em História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), formada pela 12ª Bienal do Mercosul em mediação museológica, membra e curadora do Comitê de Curadoria da Rede Latino-Americana de História da Arte (REDLEHA) e pesquisadora dos temas de historiografia e arte contemporânea.



RESUMO

ESTA PESQUISA recorre ao acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), mais especificamente à coleção de cartas de Leopoldo Gotuzzo e à de Magda Maria Telles. Escritas de 1951 a 1975 para quatro correspondentes do mercado da arte, são um corpo documental das reflexões sensíveis do artista com sua produção e com as relações que ela toma. O artigo visa observar a relação de Gotuzzo com os correspondentes e, através dela, mapear sua posição no mercado moderno da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Leopoldo Gotuzzo. Cartas. Mercado da arte.
Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

THIS RESEARCH uses the collection of letters from the Leopoldo Gotuzzo Museum of Art (MALG), and Magda Maria Telles's letter collection. Written from 1951 to 1975 for four correspondents from the art market, they are a documentary body of the artist's sensitive reflections on his production and the relationships it establishes. The article aims to observe Gotuzzo's relationship with correspondents and, through them, to map his position within the modern market of Brazilian art.

KEYWORDS

Leopoldo Gotuzzo. Letters. Art market. Brazilian modernism.

INTRODUÇÃO

LEOPOLDO GOTUZZO (1887–1983) começou a envolver-se com a arte aos treze anos de idade, quando seus pais contrataram Frederico Trebbi para ensiná-lo o rigor acadêmico da pintura. Estimulado pelo professor italiano, em 1909, Gotuzzo transfere-se para a Europa, buscando aprofundar seus estudos. Decide retornar para o Brasil de sua estadia na França devido aos bombardeios em Paris, em 1918, e passa o próximo ano expondo em Salões de Pelotas, Porto Alegre e Rio de Janeiro. Em 1920, muda-se com suas duas irmãs para um casarão com ateliê no Rio de Janeiro. Com a inauguração da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA), em 1949, Gotuzzo foi escolhido como patrono e enviou um presente como agradecimento, a obra *A Espanhola*, de 1942, para que ficasse em exposição permanente. O relato da professora Luciana Renck Reis, no trabalho de conclusão de curso de Joana Lizott, mostra que, quando podia, o pintor ia à Pelotas para conferir se os quadros estavam em boas condições de iluminação e se estavam empoeirados (LIZOTT, 2017, p.6). Duas doações volumosas de Gotuzzo, principalmente, fomentaram a Coleção Leopoldo Gotuzzo, uma em 1955 à EBA, e outra, quase trinta anos depois, à Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Em 1969, a UFPEL foi inaugurada e em 1972 incorporou a EBA com todos os seus bens. Sem compromisso com as obras, a UFPEL guardou algumas “sem manutenção e, muitas delas, em espaços inadequados” (LACERDA, 2015, 14). Assim, em 1982, o Ateliê de Conservação e Restauro é encabeçado pela professora Luciana Renck Reis para reunir as obras do artista e salvaguardá-las adequadamente após o restauro, pretendendo a criação de um futuro museu para Gotuzzo. Com a coordenação técnica da restauradora Elza Maria Loureiro de Souza, a equipe formada por estudantes da UFPEL restaurou cento e vinte obras de Leopoldo Gotuzzo, em tela ou madeira. O projeto continuou até 1990. Pelo testamento do artista, a UFPEL adquiriu sessenta peças, em sua maioria pinturas. Elza Maria Loureiro de Souza, encarregada de embalar as aquisições e mandá-las para Pelotas, encontrou dentro dos móveis e malas do apartamento de Gotuzzo as suas correspondências, que constam num relatório que ela entregou à UFPEL. Dessa maneira, em 1986, o MALG foi formalizado como órgão suplementar do Centro de Artes (CA) da UFPEL, e sua primeira gestora foi Luciana Renck Reis. Em 1990, a Associação de

Amigos do MALG (SAMALG) comprou mais desenhos do artista. Logo, consolidou-se a Coleção Leopoldo Gotuzzo como a conhecemos. A coleção de sessenta cartas de Magda Maria Telles foi herança de sua mãe, Déa Agrifoglio Telles, que as guardou cuidadosamente durante cinco décadas como lembrança da sua relação afetuosa com o sobrinho, de acordo com a tese de doutorado de Raquel Santos Schwonke (2018, p.110).

DÉCADA DE 1950

Em sua tese de doutorado, Raquel Santos Schwonke menciona um breve trecho de uma correspondência de Leopoldo Gotuzzo para sua tia, de 26 de junho de 1919, em que ele escreve: “partir c’est mourir un peu”, ou seja, partir é morrer um pouco, referindo-se à mudança para o Rio de Janeiro (SCHWONKE, 2018, p.120). Gotuzzo rapidamente se familiariza com a cidade, pois em outro trecho de uma correspondência ele descreve seu “casarão e atelier que mais parece um museu” (GOTUZZO, 1920), usando um vocabulário do seu afeto, museu, para descrever outro, casa. Todas as cartas escritas pelo artista, usadas nesta pesquisa, foram escritas no Rio de Janeiro.

Apresento a carta em que Leopoldo Gotuzzo descreve pela primeira vez os desdobramentos de uma exposição sua à Déa Telles. Responde a alguns questionamentos desta pesquisa.

De 2 a 24 deste ano fiz uma exposição que felizmente alcançou bastante êxito. Desta vez tive oportunidade de expor no Salão Assyrio, do Teatro Municipal, bela e ampla sala onde pude dar a meus quadros uma distribuição que lhes foi inteiramente favorável, sem necessidade de serem sobrepostos. A manifestação foi uma festa, talvez a melhor que eu já tive. A vasta sala se manteve ...mais de duas horas repleta de um público fino e elegante. A colônia pelotense esteve abundante e elegantemente representada. Estou muito contente com o resultado artístico e financeiro. Havia um pouco de tudo predominando flores que é o que mais compram ainda. Fiz uma série de cabeças a carvão e a sanguínea que obtiveram um êxito marcante. Foi tão favorável a

impressão deixada que tive diversas encomendas. [...] A visitação se manteve intensa e a crítica foi das melhores. Irradia para os parentes estas impressões já que não posso escrever a todos. (Rio, 30. X. 1951. Acervo de Magda Telles de Freitas Brum).

Leopoldo Gotuzzo não aderiu aos movimentos modernistas, mesmo tendo presenciado a Belle Époque europeia e brasileira em sua formação. Seu estilo é predominantemente acadêmico, provavelmente porque sua formação foi acadêmica e a Europa nunca deixou de prestigiar esse estilo. Gotuzzo comenta nessa carta para sua tia que as pinturas de flores são as que mais vendem ainda e que teve muitas encomendas depois da exposição no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Raquel Santos Schwonke constatou que a maioria de suas obras, da década de 1940 à década de 1950, são de ou têm flores (SCHWONKE, 2018, p.121). O site Catálogo das Artes mostra sessenta e seis pinturas de Gotuzzo à venda, em sua maioria representações de flores. Dentre elas: Vaso com flores (1945), Flores (1947), Flores (1953), Ervilhas de cheiro (1956), e Hortências (s/d). É muito provável que essas obras tenham sido adquiridas e posteriormente descartadas pelos compradores, evidenciando o quão rápido os interesses do mercado mudavam. Reitera-se o gosto do mercado cinquentista pelos motivos florais através da crítica que foi “das melhores”. Quatro anos depois dessa correspondência, as obras são doadas para a EBA. Os motivos figurativos das obras doadas à EBA serão retomados assim como sua relação com o gosto do mercado correspondente. É interessante reparar, também, como o artista relata preocupar-se com questões expográficas para manter a conservação das suas obras. Ao escrever nessa carta que “A colônia pelotense esteve abundantemente e elegantemente representada”, não se sabe se ele alude a quem apreciou as obras ou a quem encomendou-as. Talvez os dois! Questionei Joana Lizott se Leopoldo Gotuzzo possuía mercado em Pelotas, e a museóloga do MALG confirmou.

O primeiro contato de Gotuzzo com Cardoso Saraiva, da Coleção Leopoldo Gotuzzo é descrito através da seguinte carta:

Desculpe-me não lhe ter respondido antes a seu gentil cartão de boas-festas, bem gaúcho. A [ilegível] ad-

qu coasto o quadro que expus no Salão deste anno. É uma natureza morta intitulada “Uvas”. A uva é um elemento de que gosto tratar pois contém tanta coisa interessante para resolver. Agradou mesmo aos colegas. Já faz um anno que regressei de meu passeio à Itália. Vivo louco de saudades e guardando algumas centenas de dólares que sobraram como sementes para uma nova colheita de beleza. Hei de fazer tudo para lá voltar. (Rio, 10.01.1952. Acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, código: 1484).

Não se sabe ainda o quão próximos os correspondentes eram. Porém, sabe-se que Saraiva era gaúcho porque Gotuzzo comenta nessa carta que recebeu um cartão “bem gaúcho” de boas festas, em 1952. Fora as flores, o pintor aponta outro motivo clássico usado que agradava a crítica e o mercado: as frutas. Raquel Santos Schwonke encontrou uma correspondência, de uma década depois dessa, na qual Gotuzzo volta a escrever sobre a pintura de uvas, dessa vez, para sua tia (SCHWONKE, 2018, p.122). O Salão que ele comenta ter exposto é o Salão Municipal do Rio, com a mostra Um Século da Pintura Brasileira. O pintor mostra-se saudososo da Europa nesse escrito. Foi na Europa que ele se consagrou com suas primeiras premiações oficiais e fez seu nome no mercado de arte ao regressar para o Brasil (LACERDA, 2015, p.2). Gotuzzo sabia o quão valioso era para um pelotense ter uma formação europeia. A década de 1950 foi marcada pelos esforços do artista para compensar Pelotas com seu trabalho esforçado.

Um ano antes da correspondência seguinte, Gotuzzo recusa o convite de Marina Moraes para lecionar em sua Escola de Belas Artes. O MALG entende esta próxima carta como a resposta de Gotuzzo para manter estreita sua relação com Marina Moraes e Pelotas.

Hontem estive conversando com o Sr. Rocha, na “Varig”, e ficou assente que Segunda-Feira próxima mandaria buscar os quadros que já estivessem em condições de viajar. Vão oito volumes, numerados, contendo treze quadros assim distribuídos: nº 1. “Repouso”, Madrid, 1916 (Salão Nacional); nº 2. “As Pérolas”, Rio de Janeiro, 1925 (Salão Nacional); nº 3. “Aspectos de Amélie-Les-Bains”, França, 1918, e “Vieux Pont”, França, 1918;

nº 4. “O velho da capa”, feito em Madrid em 1916; nº 5. “Estudo de nu”, Paris, 1918; nº 6. “Paisagem gaúcha”, Pelotas, 1931, e “Therezopolis”, sem data; nº 7. “Pequeno Estudo de Nu”, Madrid, 1916, “Ruminando”, Pelotas, 1931, e “Ponte de Marília”, Ouro Preto, 1942; nº 8. “As Pyramides”, Algarve, Portugal, 1929, e um busto feminino, datado de 1938. As molduras dos nº 1 e 2 vão chegar ahi em más condições, pois datam da epoca em que a pintura foi executada e os relevos são feitos de gesso. Aconselho que as conservem, procurando alguém que as restaure sem lhes alterar a patina. Qualquer restauro de que as outras precisem devem também ser feitos respeitando a patina, cobrindo apenas os pontos em que a pequena camada de gesso estiver visível, os relevos destas são talhados na madeira, ao passo que os daquellas são feitos em gesso. Aproveitando a manhã de domingo, juntei num 9º volume “Cabeça de mulher”, Paris, 1918, “Villa de Piratiny”, de 1935, e uma natureza morta: “Pecegos (sic)”, Rio de Janeiro, 1949. É este o único quadro que segue sem moldura pois não encontrei no atelier nenhuma que lhe servisse. Digo, recapitulando, que entregarei à “Varig” amanhã, dezesseis quadros, expressando diversos períodos de minha carreira artística... -- Apesar da boa vontade e da espontaneidade com que fiz a doação, confesso que muita cousa tenho sentido na separação destes quadros que representam tanto estudo, tanta luta, tanta duvida e... a mocidade “Che non torna piú”. Nossa Escola, passados tantos anos, também assume um compromisso, o cuidado e a conservação dessas telas que quanto mais durarem mais tempo dirão que um filho de Pelotas lhe deu o que tinha de melhor. (Rio, 02.04.1955. Acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, código: 1464).

Marina Moraes e Gotuzzo se conheciam há pelo menos seis anos quando essa carta foi escrita. O ensino da arte formal em Pelotas foi a principal motivação do pintor ao embalar dezesseis quadros seus e entregar à Varig, antiga companhia aérea brasileira. Dentre eles, menciono três quadros de temas clássicos: Estudo de nu (1918), Vieux Pont (1918), e Pecegos (sic) (1949), sendo eles um retrato (nu), uma paisagem e uma natu-

reza morta (fruta). Percebe-se que Gotuzzo escolheu os quadros que mandaria à EBA de acordo com a linha teórica da Escola, ou seja, os moldes clássicos. Ele acreditava que esses quadros eram o que ele “tinha de melhor” (GOTUZZO, 1955). É importante pontuar que a fruta é da mesma época em que esse motivo era muito encomendado. Gotuzzo comenta que uma pintura não tinha moldura que a coubesse e outras duas estavam com a moldura em más condições. Ele deu o aval para quem fosse avaliá-las que decidisse se precisavam de algum tratamento curativo. Não se sabe se as obras foram tratadas ao chegarem à EBA, em 1955. Entretanto, Cláudia Lacerda (LACERDA, 2015, p.6) especifica que, em 1982, o Ateliê de Conservação e Restauro da UFPEL listou o restauro de treze dos quadros doados, faltando as obras *As Pyramides* (1929) e *Ruminando* (1931). O pintor mostra-se saudosos, de novo, com sua estadia na Europa ao separar-se de oito quadros daquele tempo, tendo escrito na correspondência que “é a mocidade che non torna piú”, ou seja, que não volta mais. A EBA organizou essa doação do pintor em um salão com seu nome. Realço que Gotuzzo ampara a construção do acervo de uma escola particular, e somente quando a EBA é incorporada pela UFPEL que o acervo constituído se tornou público. Concomitantemente à Coleção Leopoldo Gotuzzo transferindo-se ao Estado, a década de 1960 marca os primeiros investimentos estatais para formação de acervos públicos, de acordo com Maria Amélia Bulhões (2014, p.29).

Depois da correspondência à Marina Moraes, Leopoldo Gotuzzo escreve majoritariamente para Cardoso Saraiva e Victor Santin (das correspondências da Coleção do MALG). Em outra carta, a relação de Gotuzzo com Saraiva se mostra explicitamente:

Tive muita satisfação em receber notícias suas por sua gentil carta de [ilegível] em que muito bondosamente manifesta vontade de possuir mais um trabalho meu. Não estou nada habituado a fazer cousas pequenas, mas creio que porei toda minha bôa vontade para que fique contente com o que lhe mandarei. Pela mesma razão escolhi entre as dimensões sugeridas a menos menor, isto é, 33 x 24. Os quadros que habitualmente exponho nos “Salões” do Instituto ficaram perdidos durante pelo menos 4 meses, perde-se assim o prazer de

expor. (Rio, 14.07.1958. Acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, código: 1468).

Gotuzzo menciona receber uma carta de Saraiva com a encomenda de uma pequena obra sua, coisa que ele não estava acostumado a fazer. Saraiva inclusive sugeriu dimensões para a obra, e Gotuzzo escolheu as maiores dimensões, 33 x 24 cm. Mesmo assim, são dimensões muito desproporcionais àquelas comumente escolhidas pelo pintor em seus quadros. Percebe-se, assim, o desejo do pintor de agradar os gostos do seu comprador. Essa carta tem um envelope que mostra a localização de Saraiva, Porto Alegre. Não há documentação na Coleção do MALG acerca do Instituto em que o artista comenta ter exposto algumas obras e sobre as mesmas terem sido perdidas. Porém, em correspondências posteriores para Saraiva, o artista menciona que Saraiva tem uma fundação própria (não se sabe qual), e Gotuzzo tanto chama-a de “fundação” como de “instituto”. Pelo uso de “fundação”, assim como pela falta de registros, deduz-se que era um ambiente privado.

DÉCADA DE 1960

A próxima correspondência é a última de Gotuzzo à Saraiva, da Coleção Leopoldo Gotuzzo.

Estive em Pelotas, convidado para as festas dos 150 anos de sua fundação. Não fui sozinho. Levei meus quadros e sobraram tão poucos que não seriam nada para expor em P. Alegre. (Rio, 23.12.1963. Acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, código: 1483).

Como dito acima, nesta correspondência, Gotuzzo usa a palavra “fundação” para Saraiva. Possivelmente, as festas dos 150 anos desta fundação em Pelotas eram exposições, porque o pintor levou seus quadros e vendeu algumas peças, mas não o suficiente para expor em Porto Alegre. Confirma-se, aqui, que o artista tinha um mercado pelotense que adquiria suas obras, o que incluía Saraiva.

A Victor Santin, ele escreve:

Queria ter ido ahi expôr meus quadros, mas, na exposição que aqui fiz, não compraram mais da metade e fiquei desfalcado. Vou me preparar para o próximo anno. (Rio, X.09.1965. Acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, código: 1462).

Diferentemente das cartas para Cardoso Saraiva, as correspondências para Victor Santin não têm rastros da localização do correspondente na Coleção do MALG. Também, não há nenhum documento na Coleção acerca da exposição em 1965, da qual comentou Gotuzzo. Mesmo assim, ressalto que o pintor ficou desfalcado com esta exposição. Penso que o andamento das relações monopolistas sessentistas influenciou o desfalque. O modernismo se tornou um projeto estatal ditatorial para desencorajar a arte das vanguardas, a partir de 1965, e, concomitantemente, a arte abstrata domina neste momento o mercado brasileiro, ao contrário do que Gotuzzo produzia (BULHÕES, 2014, p.24). O pintor tinha seu nome consagrado e continuou sendo prestigiado, mas não sem perceber as mudanças de gosto no mercado da arte. De 1966 a 1970, o pintor escreve muito que “a vida está cara” (GOTUZZO, 1966).

Pelos próximos dois anos, 1966 e 1967, o artista interrompeu sua produção. A quem ele mais correspondeu nesse momento foi sua tia. Destaco a carta à ela em que Gotuzzo se mostra esperançoso.

Depois de praticamente um ano sem pintar tenho podido fazer alguma coisa aproveitando a temporada de uvas, que é um motivo de que gosto. Pude verificar com surpresa que continuo em forma e que o resultado obtido é melhor que a habitual postura de um velhote (tão modesto!) de 80 anos (Rio, 12.03.1967. Acervo de Magda Telles de Freitas Brum).

O irmão de Gotuzzo, Humberto, e sua irmã Dora faleceram em 1966, e em 1967 sua irmã Zaïra foi colher uma flor no jardim e quebrou o fêmur, precisando de muitos cuidados. Gotuzzo gastou muito em cuidados médicos nessa situação (SCHWONKE, 2018, p.122). O quadro a que o pintor refere ter apreciado o resultado é *As uvas de meus oitenta anos*, de 1967, que faz parte da Coleção do MALG, adquirido pelo seu testamento. Como escrito

anteriormente a Cardoso Saraiva, as frutas eram um tema de seu agrado, mas que enfraquecia a apreciação do mercado. Esse é o primeiro dos escritos em que Gotuzzo reconhece sua velhice.

Estamos de mudança. Vamos deixar nosso “paraíso” para nos engavetar num apartamento. Adeus meu bom atelier, minhas arvores, meus passaros em liberdade! Agora a casa é grande demais para dois e as escadas um mal ameaçado. Para adiante, com coragem e resignação! (Rio, X.09.1967. Acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, código: 1460).

Dois anos após a morte de sua irmã Dora, Gotuzzo e Zaïra venderam o casarão de Santa Teresa para um inglês com cinco filhos, “um homem de gosto e gasto” (GOTUZZO, 1968). Em uma carta do mesmo ano para sua tia, o pintor se mostra grato pela família que ocuparia o casarão porque a esposa do inglês gostava muito de jardinagem e cuidaria bem de suas flores. Ele ainda comenta que os pássaros do jardim perceberiam a diferença da convivência com crianças, e não mais com “os solteirões” (GOTUZZO, 1968). O ateliê em Santa Teresa tinha vista para o Pão de Açúcar e contava com dois espaçosos andares. Gotuzzo escreve que os irmãos se mudaram pela velhice ameaçada pelas escadas do casarão. Corajosamente, eles se “engavetaram” em um apartamento em Botafogo. Ironicamente, como o apartamento em Botafogo era pequeno, o artista teve que engavetar muita coisa, como as cartas da Coleção do MALG encontradas por Elza Maria Loureiro de Souza.

DÉCADA DE 1970

Em 1972, ocorreu a grande retrospectiva das obras de Gotuzzo em comemoração de seus 85 anos, como iniciativa da UFPEL. Bem-humorado, o pintor informa sua tia sobre a exposição:

Ha um projecto em Pelotas, e a iniciativa é da Universidade, de organizar uma retrospectiva minha. As obras que estão na cidade eu juntaria outras que estou executando para mostrar que o pintor ainda faz alguma coisa. Mas há cá em casa uma dificuldade de empregados

que ainda não garante a minha ida. Seria no mes de Novembro e eu tenho esperança que até lá surja uma solução favorável. (Rio, 23.09.1971. Acervo de Magda Telles de Freitas Brum).

O artista não escreveu sobre a EBA além da sua carta de doação, assim, é esse escrito que registra que ele sabia das movimentações posteriores à EBA do ensino de arte em Pelotas. Três anos após a morte do artista, o MALG foi fundado, em 1986. A professora Luciana Renck Reis é considerada pelo MALG como sua fundadora.

Os últimos escritos de Gotuzzo a Victor Santin, da Coleção Leopoldo Gotuzzo, datam de 1975:

A leitura deste artigo me fez pensar em ti, lembrando o prazer que me deste, mostrando parte de tua coleção. Tenho a certeza de que o lerás com interesse, pois uma reportagem assim sempre apresenta alguma novidade. Tenho pintado alguma coisa para não perder o habito. Desejando-te saúde e aos teus, envio-te um cordial abraço em nome de minha irmã também. (Rio, 21.01.1975. Acervo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, código: 1459).

Em muitas de suas correspondências com Cardoso Saraiva, Gotuzzo comentava ter lhe enviado pelo correio algum livro que falasse de pintura. Supondo que o artigo enviado para Victor Santin seja de pintura também, não se sabe se a coleção a que o pintor se refere é uma coleção de livros ou quadros. Comentei com Joana Lizott sobre a possibilidade de o correspondente Victor Santin ser um colecionador de arte, e ela concordou que seria coerente com as trocas escritas deles. Percebe-se, também, que Zaïra, irmã de Gotuzzo, conhecia Santin ao mandar-lhe um cordial abraço. Gotuzzo estava com 88 anos em 1975 e ainda produzia para não perder o costume, entretanto, não participava do setor comercial como antigamente. Há no acervo documental do MALG partes de uma carta da Galeria UNIBANCO, de Pelotas, a Leopoldo Gotuzzo, em que a Galeria escreve: “É com enorme satisfação que dirigimo-nos a tão renomado artista pelotense, que a muito encontra-se afastado das galerias de arte de nossa cidade”. Sabe-se que, as galerias e outras empresas privadas as-

sumiram o comando da comercialização e circulação de obras, a partir da segunda metade da década de 1970. Nessas trocas, as galerias participavam, também, estabelecendo o capital econômico e simbólico das obras e dos artistas (BULHÕES, 2014, p.42).

CONCLUSÃO

Os dados tratados revelam que Leopoldo Gotuzzo aceitou muitos riscos com sua produção que, sobretudo, requeriam a submissão às leis específicas do campo da arte num momento em que as relações monopolistas brasileiras estavam constantemente ameaçadas. Entretanto, o fez quando seu nome se consagrou simbolicamente, e ele acumulava lucros de duas economias simultaneamente, de capital econômico e simbólico. O que muda de uma economia para a outra é a demora com que se recebem os lucros, como os lucros das suas encomendas e os lucros da formação de um acervo museológico. Gotuzzo percebia sua obra do mesmo modo nas duas economias, considerava que as preferências do mercado cinquentista e da primeira metade da década de 1960 eram o que ele melhor poderia oferecer à Pelotas, e também o que ele mais gostava de pintar. Escrevia com as mesmas preocupações para agradar os gostos de Cardoso Saraiva e Marina Moraes. Entende-se que, se Gotuzzo tivesse produzido em Pelotas, esta percepção da sua obra entrelaçada ao mercado seria mais forte ainda porque Pelotas não havia desenvolvido o modernismo como o Rio de Janeiro. Reconhecer a legitimação simbólica que a relação do pintor com Frederico Trebbi, e, posteriormente, sua formação europeia lhe asseguraram, é crucial para entender o porquê de sua obra sofrer mínimas mudanças de estilo ao longo das décadas, e, assim, não atender aos gostos específicos do mercado da arte de cada década. Os campos econômicos e simbólicos da arte são relativamente autônomos. Ou seja, posteriormente à sua legitimação simbólica, a degeneração da economia comercial brasileira sessentista e setentista não produziram difrações na carreira de Gotuzzo.

Raquel Santos Schwonke, em sua tese de doutorado (2018), entrevistou Magda Maria Telles e recebeu seu aval para doar algumas das sessenta cartas de sua coleção para o MALG. Não há

informações do porquê dessas correspondências não constarem ainda na Coleção Leopoldo Gotuzzo do Museu. Há outras questões para serem respondidas ao juntarmos as duas coleções e preenchermos as lacunas que elas têm separadamente.

REFERÊNCIAS

BULHÕES, Maria Amélia (org). **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Rio Grande do Sul: Zouk Editora, 2014.

Catálogo das Artes. **Pinturas de Leopoldo Gotuzzo**. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3CiScR0>.

LACERDA, Claudia Fontoura. **O ateliê de conservação e restauro da Universidade Federal de Pelotas e suas ações preservacionistas**. 2015. 133 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

LIZZOT, Joana. **Histórico da Coleção Leopoldo Gotuzzo: processos de formação e constituição**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado em História, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

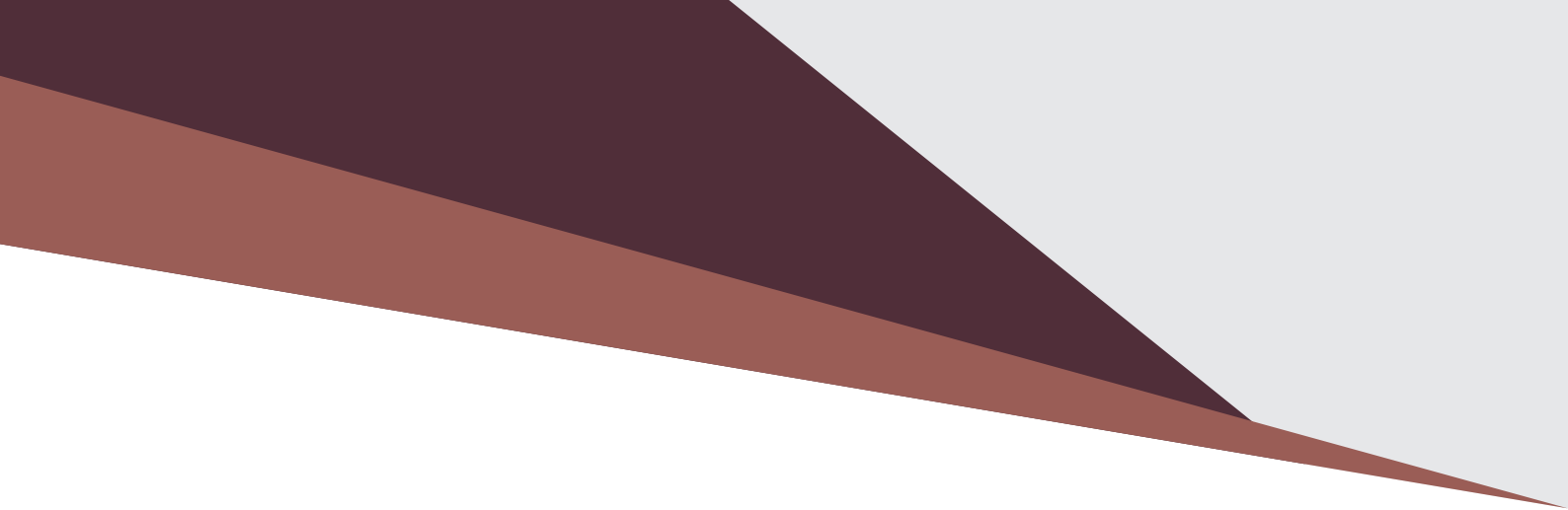
SCHWONKE, Raquel Santos. **Leopoldo Gotuzzo e a constituição do MALG (1887 – 1986)**. 2018. 263 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

MARIZA MERZ

A força
simbólica
da
fragilidade

DANIELA BARCELLOS AMON

É artista visual e estudante de artes visuais (UFRGS), atuando como pesquisadora na área de história, teoria e crítica de arte, expondo seu trabalho em mostras em nível nacional e internacional, como o Circuito Universitário da Bienal de Curitiba CUBIC 4 (Curitiba, 2019). Teve seu vídeo CONFINAMENTO (2020) premiado pelo concurso Funarte Respirarte e, orientada pela professora Marina Câmara, tem participado de publicações e congressos na área de História da Arte. Atualmente realiza mobilidade acadêmica na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.



RESUMO

ANALISANDO a produção da artista italiana Marisa Merz (1926 – 2019), associada à Arte Povera, busco explicitar os contrastes entre a sua poética e trajetória e as de seus colegas homens. Identificando a forte presença do cotidiano feminino em seu trabalho artístico e em seus textos publicados entre 1966 e 1975, proponho uma interpretação de sua obra segundo um recorte de gênero.

PALAVRAS-CHAVE

Marisa Merz, gênero, cotidiano, Arte Povera.

ABSTRACT

ANALYZING the production of Italian artist Marisa Merz (1926 – 2019), associated to Arte Povera, I intend to mark the contrasts between her poetics and professional path and those of her fellow colleagues. Identifying the strong presence of feminine routine in her artistic work, as well as in some of her texts published between 1966 and 1975, I propose an interpretation of her oeuvre through a gender perspective.

KEYWORDS

Marisa Merz, gender, daily life, Arte Povera.

MARISA MERZ (Turim, 1926-2019) foi uma artista italiana associada ao que ficou conhecido como Arte Povera, termo cunhado em 1967 pelo crítico de arte genovês Germano Celant para definir a atitude de um potente e heterogêneo grupo de treze artistas. Sua pesquisas pretendiam uma aproximação entre arte e vida por meio da redução das barreiras entre sensibilidade e racionalidade, impulsos internos e contexto externo. Deslocando a ênfase do objeto ao processo e à experiência artística, de acordo com uma tendência que Lucy Lippard identificou como a desmaterialização da obra de arte, os artistas da Arte Povera exibiam uma crescente atenção voltada ao ambiente, em um sentido fenomenológico (CONTE, 2010, p.61), ou seja, ao contexto em que se travava a fluida relação entre artista, público e obra. Não constituindo uma corrente artística estruturada, mas propriamente uma atitude livre e anárquica insubmissa às categorizações, a Arte Povera abarcava, assim, um conjunto extremamente plural de manifestações, que podiam variar desde a investigação sensorial e simbólica da matéria em sua presença energética à análise fria e tautológica dos instrumentos e signos constitutivos da linguagem artística ainda em estado potencial. No entanto, por mais heterogêneo que fosse o grupo, a produção e a trajetória de Marisa Merz sempre possuíram particularidades ainda mais distintas em relação às de seus colegas, assumindo, assim, um caráter de certa forma divergente. Germano Celant, em um texto de 1992, afirma que o caráter metamórfico, inapreensível, obscuro, enigmático e silencioso do trabalho de Marisa Merz a distanciaria simultaneamente “daquela paisagem que se delineia por meio das linhas rígidas e planos lisos do minimalismo” e das “formas desagregadoras e agressivas [...] da Arte Povera”¹ (CELANT, 2011, p. 210). Mais tarde, em uma palestra realizada em Atenas, o crítico identificaria, retrospectivamente, na profunda intimidade e, grosso modo, no caráter autobiográfico da obra de Marisa Merz, uma tendência que a aproximaria mais da produção de outras artistas mulheres internacionais do mesmo período, como Louise Bourgeois e Eva Hesse, que afrontavam, na sua intensidade autobiográfica, a ausência de personalidade da arte hegemônica, realizada, obviamente, por homens,

1

Tradução nossa (TN) de: “da quel paesaggio che si profila attraverso le linee rigide e i piani lisci del minimalismo o le forme disgreganti ed aggressive [...] dell'Arte Povera.”

daquele período. Ora, única mulher em meio a doze homens em um contexto social fortemente marcado pelo patriarcado, é evidente a influência operada pelas diferenças de gênero tanto na poética de Marisa Merz quanto na sua inserção no circuito artístico e no reconhecimento de seu trabalho.

Malgrado a colaboração intensa com outros artistas italianos, em especial com o seu marido, o poverista Mario Merz (1925–2003), com cuja produção estabeleceu uma profunda interconexão, interreferencialidade e interinfluência², a trajetória profissional de Marisa sempre se mostrou mais tímida em relação às de seus colegas. Se compararmos em termos quantitativos as aparições públicas do trabalho de Marisa Merz e de seus colegas homens, constataremos que, enquanto estes rapidamente inseriram-se no circuito expositivo, de Turim a Roma, de Berna a Kassel e a Nova York, o número de exposições de que Marisa abertamente fez parte foi substancialmente menor. Segundo consta no material disponibilizado oficialmente pela Fondazione Merz, responsável por gerir o legado do casal de artistas, no intervalo entre 1967 e 1980, as mostras pessoais de Mario ultrapassam a impressionante soma dos quarenta, enquanto as de Marisa não chegam a uma dezena. Se formos além e compararmos esses números com os dos demais artistas identificados com a Arte Povera, o resultado será o mesmo, em maior ou menor grau. Um caso evidente dessa discrepância é aquele do artista pugliese radicado em Roma Pino Pascali. Morto prematuramente em 1968, aos 32 anos de idade, Pascali vivera, em seus últimos três anos de vida, uma carreira relâmpago, somando mais de cinquenta participações em exposições individuais e coletivas. Após sua morte, multiplicaram-se os artigos, livros, mostras retrospectivas e homenagens póstumas a seu respeito, dentre as quais podemos destacar o recebimento do prêmio máximo de escultura na Bienal de Veneza, ainda em 1968, apenas poucas semanas após o seu fim trágico. Até hoje, encontramos mais facilmente arquivos disponíveis acerca da vida e obra de Pascali, que viveu

2

Não nos aprofundaremos, aqui, na importantíssima colaboração artística entre Mario e Marisa Merz, cujas produções inter cruzaram-se de maneira fluida ao longo de mais de cinquenta anos. Como atesta Tommaso Trini, em diversas ocasiões “Marisa se dividia em Marisa e Mario. Mario se dividia em Mario e Marisa” (TRINI, 1975, p. 53), em uma comunhão que ia além da relação entre esposa e esposo, chegando ao desenvolvimento de um repertório matérico e simbólico comum, além de uma por vezes difusa noção de autoria compartilhada

menos de 33 anos, do que sobre Marisa Merz, morta aos 93 anos de idade, com uma carreira de mais de meio século.

Além de evidentemente marcar a posição da mulher artista como marginal ao sistema da arte da época, em um silenciamento das vozes femininas, esses dados devem-se, também, a características próprias da atitude de Marisa Merz frente ao seu processo produtivo e sua veiculação. Encarando com uma certa desconfiança o circuito expositivo, em um sistema da arte majoritariamente masculino, Marisa tornou-se progressivamente reclusa. Como tão bem atesta o crítico Tommaso Trini em um artigo publicado na revista DATA à ocasião de uma exposição individual de Marisa na galeria romana L'Attico, de Fabio Sargentini, em 1975, “a arte de Marisa Merz, e das suas companheiras em geral, não reconhece a história da arte que as reprimiu”³ (TRINI, 1975, p. 50), assumindo, assim, uma sutil, mas intensa, posição antisistêmica – como veremos, o trabalho de Marisa é repleto de paradoxos que reforçam ainda mais a sua força simbólica – traduzida numa produção introspectiva e refratária ao ascetismo da galeria. É inegável que essa recusa do ascetismo esteja relacionada historicamente às tendências que ocorreram globalmente em oposição à hegemonia do minimalismo norte-americano, no que ficou posteriormente conhecido sob o termo genérico pós-minimalismo, no qual a Arte Povera se encaixaria (CONTE, 2010, p.24). Entretanto, no caso de Marisa Merz e de outras artistas suas contemporâneas, como as também italianas Maria Lai, Carla Accardi e Gina Pane, a predileção por uma produção caótica, orgânica e, em muitos casos, efêmera, é frequentemente associada a um voltar-se à dimensão da intimidade e da afetividade, em oposição ao impositivo e impessoal logos masculino.

Com efeito, em diversas ocasiões a artista expressa seu entendimento do seu processo artístico como algo que foge ao logos, apolíneo e racionalista, assumindo sua dimensão instintiva. Em uma entrevista concedida à crítica de arte Marisa Volpi, publicada em 1966 na icônica revista *Marcatré*, ela afirma que a criação de suas esculturas corresponderia sobretudo a um pensamento de acúmulo, em oposição a um processo de ordenação e isola-

3

TN: “l'arte di Marisa Merz e in generale delle sue compagne non riconosce una storia dell'arte che l'ha repressa.”

mento (MERZ, 1966). Posteriormente, já em 1975, ela revisitaria essa ideia em um texto editado e publicado na revista DATA pela crítica de arte e artista Anne-Marie Sauzeau-Boetti. Nele, Marisa Merz contrapõe sua prática ao que ela considerava como um procedimento projetivo masculino: “Não é que eu o organize muito, o meu primeiro momento no trabalho, a minha vontade de fazê-lo. [...] Aquele momento é fantástico, é total. Sim, creio que os homens organizem demais as suas intuições, isto é, a posteriori”⁴ (MERZ, 1975, p. 55).

Ainda que sem jamais enquadrar-se abertamente na categoria de arte feminista, ao priorizar procedimentos e ambientes geralmente associados à figura da mulher e à feminilidade, a arte de Marisa Merz, superando “a noção capitalista de valor naquela de processo”⁵ (TRINI, 1975, p. 51), pede uma leitura com recortes de gênero. Ela propõe, assim, uma arte que pode ser interpretada de acordo com o conceito de “arte menor” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, ou seja, uma arte realizada pelas minorias e que, desfigurando os códigos linguísticos e a história oficial, hegemônica, toma, na individualidade, uma dimensão coletiva (DELEUZE, GUATTARI, 2014). De fato, ao igualar os gestos cotidianos, privados, domésticos, à esfera artística, elevada, fetichizada e canonizada, Marisa Merz não apenas está elevando elementos do universo feminino a um território dominado por homens, como subverte este último, em uma atitude dessacralizante. A arte de Marisa Merz não possui caráter monumental; mesmo quando constrói pedestais, eles são frágeis, instáveis, verdadeiros anti-monumentos. Não possuem a solidez da historicização, mas reforçam, em sua instabilidade perigosa, o caráter efêmero da arte, voltando-se e valorizando o banal, como a própria artista afirma:

Não, nunca houve separação entre o meu trabalho e a minha vida. [...] Toda a vida tive a cabeça repleta destas fantasias, sempre. [...] mesmo as coisas banais, sempre tentei mantê-las neste plano. Mesmo em casa.

4

TN : “Non è che io l’organizzi tanto, il mio primo momento nel lavoro, la mia voglia di fare. [...] Certo che quel momento lì è fantastico, totale. Sì, credo che gli uomini organizzano di più le loro intuizioni, cioè sul secondo tempo.”

5

TN: “il superamento della nozione capitalistica di valore in quella di processo.”

Não é que gosto da rosa porque é bela: posso até lavar a louça com este mesmo espírito. Seria um problema se pensasse que lavá-la é uma coisa pesada e estúpida, pois isso me remeteria àquela ordem hierárquica. E não! São todos gestos nossos, possíveis, feitos por nós⁶ (MERZ, 1975, p. 51)

Neste mesmo sentido converge Tommaso Trini, evidenciando o caráter da produção de Marisa Merz como divergente à história da arte:

Marisa Merz entrelaçou o seu fio na disciplina executiva de um trabalho que possui o seu lugar de celebração não no museu ou na história da arte, mas na cotidiana tensão daquilo que ela mesma define “aderir à minha intuição rumo à intuição”, contra qualquer forma de disponibilidade mecânica e repetitiva.⁷ (TRINI, 1975, p. 51)

Ora, é justamente por meio de gestos mecânicos e repetitivos que Marisa Merz opera em grande parte da sua produção, com a temporalidade arrastada e hipnótica do cotidiano feminino no âmbito doméstico. Construindo suas esculturas vivas, em um primeiro momento, por meio do recorte e costura de folhas de alumínio e, em seguida, pelo tricô de malhas de fios de nylon e de cobre, o processo operativo da arte de Marisa é lento, introspectivo e doloroso. Cosendo malhas em materiais simultaneamente rígidos e maleáveis, frágeis e fortes, mas sobretudo cortantes e pontiagudos, os pequenos acidentes e sobretudo a fadiga mental e muscular eram inevitáveis. Neste sentido, podemos notar que o contraste entre a natureza industrial dos materiais utilizados e os procedimentos ligados à manufatura e ao artesanato feminino estabelece uma dialética entre o social e o privado, o novo e o antigo, o rápido e o lento, cujo elo condutor seria justamente o caráter repetitivo e sacrificante tanto do trabalho doméstico

6

TN : “No, non c’è mai stata la separazione tra il mio lavoro e la mia vita.[...]Tutta la vita ho la testa piena di queste fantasie, sempre [...] Anche le cose banali, ho sempre tentato di mantenerle su questo piano. Anche in casa. Non è che la rosa mi piace perché è bella: posso anche lavare i bicchiere con lo stesso spirito. Guai se penso che lavarlo è cosa pesante e cretina, perché quello mi riporterebbe a quegli ordini ierarchici. E no! Sono tutti gesti nostri, possibili, fatti da noi.”

7

TN : “Un lavoro che ha il suo luogo di celebrazione, non in un museo o nella storia dell’arte, ma nella quotidiana tensione di ciò che definisce lei stessa “aderire alla mia intuzione verso l’intuizione”, contro ogni forma di disponibilità meccanica e ripetitiva.”

quanto do fabril. Com efeito, durante a entrevista concedida a Marisa Volpi, a própria artista discorre sobre a fadiga inerente ao seu processo, a qual refletiria uma fadiga de ordem social:

Este retalhar é uma coisa humilde e modesta como um bordado, mas também fatigante; me parece que seja uma fadiga boa, no sentido que oculta a alusão à fadiga dos seres sociais, de modo que isso seja uma maneira de identificar-se com a realidade. [...] Com efeito, aceitar um trabalho cujas finalidades são em certo grau incógnitas me parece ter um valor, sobretudo em sentido social⁸ (MERZ, 1966, p. 406)

Essa noção será aprofundada na entrevista editada por Sauzeau-Boetti, enfatizando, desta vez, um caráter autobiográfico relacionado à experiência da maternidade. Descrevendo uma espécie de estado de transe em que estava mergulhada durante os dois primeiros anos de vida de sua filha Beatrice, em que, reclusa no ambiente doméstico, passava os dias a construir suas esculturas e a atender às necessidades da menina. Realizando essas duas atividades em um mesmo estado de espírito indiferenciado, Marisa Merz chega, assim, a uma total união e pareamento entre arte e vida, mesmo que sob a forma da cansativa realidade feminina:

Quando Bea era pequena, eu ficava em casa com ela. Fazia então os trabalhos com as folhas de alumínio. Talhava e costurava estas coisas [...] (elas possuem as suas [próprias] possibilidades e os seus limites), havia um ritmo em tudo isso, e o tempo, tanto tempo. Em suma, lá estava Beatrice, pequena. Me pedia coisas, eu me levantava e fazia. Tudo no mesmo plano, Bea e as coisas que eu costurava, eu tinha a mesma disponibilidade para tudo. No entanto, tornava-se um pouco mecânico. Estava parada, então. Sentada nesta cadeira. Dois anos sentada, só por Bea continuava a levantar-me⁹ (MERZ, 1975, p. 53).

8

TN : “Questo ritagliare è una cosa umile e modesta come un ricamo, ma anche faticosa; mi sembra che sia una fatica buona, nel senso che nasconde l'allusione alla fatica di essere uomini sociali, cioè che questo sia un modo di identificarsi con la realtà. [...] In effetti accettare un lavoro le cui finalità in certo qual grado sono incognite mi sembra abbia un valore, soprattutto in senso sociale”

A cadeira mencionada no texto se torna, como indica Germano Celant, o território, o símbolo e o alter ego de Marisa. Presença silenciosa em meio à energia vibrante e ao caos da casa-ateliê-galeria dos Merz (onde as esculturas de Marisa e as intervenções artísticas de Mario conviviam lado a lado e indistintamente em relação aos móveis e objetos do cotidiano, configurando um complexo environment artístico), tal cadeira logo passou a ocupar os espaços mais tradicionais em que Marisa raramente expunha, afirmando-se como uma espécie de autorretrato da artista.

Constatamos, desta forma, que a autorreferencialidade da obra de Marisa se fará sempre por metáforas (Ferrari, 1978), por um processo de substituição e de uma presença que se faz através da ausência. Com uma energia silenciosa (CELANT, 2011) reforçada pelos contrastes entre “princípio passivo e ativo, rígido e macio, denso e transparente, permanente e efêmero”¹⁰ (CELANT, 2011, p. 214), estabilidade e instabilidade, suave e cortante, Marisa Merz opera uma íntima investigação da complexidade do seu ser, que reúne em si, integralmente e não respeitando hierarquias, artista, indivíduo, mãe e esposa. Renegando (ou aceitando) progressivamente os papéis sociais que lhe são impostos, ou seja, o papel da mulher que, restrita ao âmbito doméstico, perde sua individualidade e resume-se às figuras de mãe e esposa, Marisa se retirará, durante toda a década de 1980, com raras exceções, do circuito expositivo, rejeitando propostas de mostras individuais e voltando-se introspectivamente para sua própria produção e auto-investigação. Dessa forma, a artista explora “uma dimensão existencial, a de uma pessoa que, isolada no espaço (a cadeira) veicula uma afirmação ligada ao movimento gracioso e leve do corpo e do próprio sentir, mas que, para existir, deve construir uma rede ou uma grande teia de aranha que a isole e a defenda”¹¹ (CELANT, 2011, p. 213).

9

TN: “Quando Bea era piccola stavo in casa con lei. Allora facevo i lavori con i fogli d’alluminio. Tagliavo e cucivo queste cose [...] (hanno la loro possibilità e loro limiti) c’era un ritmo in tutto questo, e il tempo, tanto tempo. Dunque c’era Beatrice, piccola. Mi chiedeva delle cose, mi alzavo facevo. Tutto sullo stesso piano, Bea e le cose che cucivo, avevo la stessa disponibilità per tutto. Però diventava un po’ meccanico. Allora mi sono fermata. Seduta in questa poltrona. Due anni seduta, solo per Bea continuavo ad alzarmi”

10

TN: “tra principio passivo ed attivo, rigido e soffice, denso e trasparente, permanente ed effimero.”

Talvez por conta de uma decepção e incredulidade em relação ao mercado da arte em que artistas homens brancos assumiam a figura de gênios criadores, enquanto aqueles que não se encaixavam nos padrões – mulheres, pessoas LGBTQ+, artistas não-brancos ou do sul global – eram relegados ao ostracismo e a uma posição marginal, o “isolamento” de Marisa Merz de que fala Celant não se tratou de uma submissão ao sistema que lhe oprimia, mas de uma tomada de decisão consciente. Tanto a reclusão física, a escolha de materiais, imagens e procedimentos domésticos, quanto o afastamento do circuito expositivo, mais do que configurarem uma medida auto-protetiva, como sugere o crítico, expressavam um deslocamento de prioridades de tudo aquilo que é externo e hegemônico – o mercado, as grandes exposições em museus e galerias, as grandes elucubrações teóricas e abstratas dos críticos – para o interno, em uma análise atenta do que é próximo, e, portanto, intrinsecamente ligado à própria vida, em sua concretude. Creio que Marisa Merz não se isolou por ser mãe, embora a dedicação a Beatrice fez com que permanecesse mais tempo em casa, mas para poder investigar incessante e profundamente sua própria produção. Voltou-se àquilo que lhe era familiar, que era real, que lhe fazia sentido, para, assim, mergulhar profundamente em um universo a ser descoberto.

Portanto, as infinitas nuances presentes nas aparentes dicotomias entre o conhecido e o desconhecido, o real e a fantasia, a fixidez e o devir, o concreto e o fluido, são atenta e profundamente investigadas em um ambiente híbrido entre casa, ateliê e galeria, em que a convivência intensa e indiferenciada entre arte e vida propiciam simultaneamente a fonte de inspiração e o laboratório onde as ideias são postas em prática. A arte de Marisa Merz, intimamente ligada ao espaço onde é produzida, quase como *site specific*, atinge sua plena configuração quando em diálogo ativo com o ambiente em que está inserida. Marisa Merz não vê sentido em um cubo branco, que exalta o gênio criador (masculino, obviamente) moderno.

Se considerarmos os espaços expositivos, independentes, em que tiveram lugar suas primeiras (e importantíssimas) exposi-

11

TN: “una condizione esistenziale, quella di una personache, isolata nello spazio (la sedia) veicola una affermazione legata al movimento leggiadro e leggero del corpo e del proprio sentire, ma che, per esistere, deve costruire una rete o una grande ragnatela che la isoli e la difenda.”

ções, veremos que eles não eram jamais neutros. Tanto no Pi-per Club, efervescente boate turinesa que abrigou a primeira individual de Marisa, quanto na revolucionária galeria romana L'Attico, em que a familiaridade entre a artista e o galerista-curador-autor Fabio Sargentini propiciou um ambiente de grande experimentação, a força do trabalho de Marisa Merz se fazia presente por meio de um diálogo no qual o espaço se fazia eloquente. Isto se torna ainda mais evidente na série de ações executadas nas praias de Anzio, em que as sapatilhas de nylon, que tinham os pés da artista como medida, o corpo de Mario Merz, carregando obras da esposa, e as letras B E A do nome de Beatrice, cosidas também em fios de nylon, misturavam-se, ou melhor, fundiam-se, aos elementos da própria natureza, reforçando um ambiente de silenciosa melancolia, a intimidade das instalações e das fotografias ali capturadas. Esta eloquência propositiva, entretanto, como o próprio Celant afirmou (CELANT, 2015), atingia seu ápice no próprio ambiente de criação das obras, a casa. Nela, a esteticamente fria e aparentemente minimalista Altalena transforma-se na Altalena di Bea, literalmente, no “balanço de Bea” (Beatrice). Aquilo que qualquer artista poderia ter produzido assume-se, assim, como constituinte do universo dela, de Marisa Merz. De anônimo, assume uma identidade. Marisa Merz, “isolando-se” em sua casa-ateliê-galeria, busca incessantemente e reafirma sua identidade.

Não é à toa que Marisa Merz constrói (literal e metaforicamente) sua teia – sua identidade e seu refúgio – de cobre, “metal de uso doméstico [...], é elétrico, conduz energia. É o metal da circulação, é fio, trâmite, puro circuito. É da nossa era”¹² (FERRARI, 1978, p. 19), portanto, material de transformação, assim como o ouro alquímico, utilizado por outros artistas poveros, como Kounellis, Penone e Calzolari, mas que, diferentemente deste, é simples e contemporâneo, não possui tamanha carga retórica, histórica, simbólica e mercadológica. Assim, em uma arte que não é estática, mas que está sempre em transformação (química, física e fenomenológica), Marisa Merz expressa, por meio de suas escolhas de procedimentos e materiais, a ideia de uma arte ligada não à História da Arte e ao âmbito público, mas à realidade ba-

12

TN : “è un metallo d'uso, domestico [...] è elettrico, conduce energia. È il metallo della circolazione, è filo, tramite, puro circuito. È della nostra età.”

nal do cotidiano, à frágil tensão entre o público e o privado, ao sacrifício diário e silencioso da realidade feminina – de mãe, de esposa – no âmbito doméstico.

Em consonância com o pensamento e à produção de inúmeras artistas e autoras de sua época (como Carla Lonzi, Susan Sontag, Louise Bourgeois, Mierles Laderman Ukeles, apenas para citar alguns poucos exemplos), a arte de Marisa Merz, deslocando o foco da teorização, androcêntrica, à vivência, rompe com os discursos que constroem as próprias noções de arte e cultura. Se é verdade, porém, que a teórica Carla Lonzi, atuante no mesmo contexto histórico de Marisa Merz, abandonaria a prática da crítica de arte por acreditar que a arte, sendo uma instituição patriarcal (ZAPPERI, 2015), seria contraditória ao feminismo, a cuja militância dedicou-se inteiramente a partir do início dos anos 1970, Marisa Merz desafia os paradigmas da arte e da sociedade patriarcal por meio da própria produção artística. Afirmando-se simultaneamente como artista, mulher, mãe e esposa, a arte-vida de Marisa Merz, apesar da sua dimensão extremamente íntima e particular, fala a todas nós, mulheres, que tentamos simultaneamente subverter, enfrentar e nos proteger do mundo dominado pelo patriarcado. Seu intenso silêncio, carregado de energia, mitos, ritos e imagens, é paradoxalmente capaz de grande eloquência.

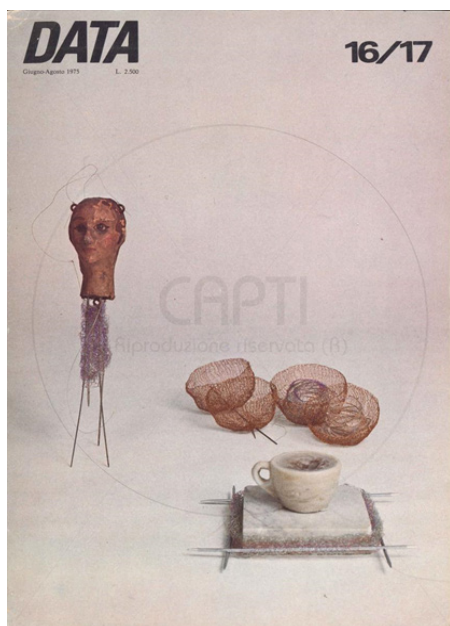


FIGURA 1
Capa da revista DATA (v. 16-17, 1975)
com obra de Marisa Merz
Fonte: <https://bit>.



FIGURA 2
Marisa MERZ (1926-2019)
Senza titolo, 2009
Magazzino Italian Art Foundation,
Nova Iorque, Estados



FIGURA 3
Marisa MERZ (1926-2019)
La conta, 1967
Vídeo
Archivio Merz
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
Contemporanea,
Roma, Itália

REFERÊNCIAS

CELANT, Germano. Marisa Merz (1992). In: CELANT, Germano (org.) **Arte Povera: storia e storie**. Milano: Electa, 2011.

CONTE, Lara. **Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966 – 1970**. Milano: Electa, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. São Paulo: Editora Autêntica, 2014.

FERRARI, Corinna. L'età del rame. In: **DATA**, Milano, Annata: VIII, n. 31, 1978.

FONDAZIONE MERZ. **Esposizioni Mario Merz**. Disponível em: https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2021/06/Esposizioni_Mario-Merz_ITgiugno-2021.pdf.

FONDAZIONE MERZ. **Esposizioni Marisa Merz**. Disponível em: https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2021/06/Esposizioni_Marisa-Merz_ITmaggio-2021.pdf.

FONDAZIONE MUSEO PINO PASCALI. **Pino Pascali: le mostre**. Disponível em: <https://www.museopinopascali.it/mostre-pascali/>.

Germano Celant Lecture for Marisa Merz at Museum Cycladic Art. Atenas: Bernier/Eliades Gallery, 2013. (52 min.), P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yery9RBiKuw&t=2097s>.

MERZ, Marisa. Intervista a Marisa Merz. In: **Marcatrè**, Milano, n. 26 – 29, p. 406, 1966.

MERZ, Marisa. Quante rose... In: SAUZEAU-BOETTI, Anne-Marie. Lo specchio ardente. In: **DATA**, Milano, Annata: V, n. 18., 1975.

TRINI, Tommaso. Marisa Merz. In: **DATA**, Milano, Annata: V, n. 16/17, 1975.

ZAPPERI, Giovanna. Carla Lonzi: la creatività del femminismo. In: **Studi Culturali**. Anno: XII, n. 3, 2015.

MAIS IMPORTANTE QUE “POR ONDE COMEÇAR?” É “PARA ONDE QUERO IR?”

CHRISTIAN DE SOUSA

Bixa puta fluida pansexual branca cis filho de Zulmirene, irmão da Ana Caroline e casado com outra bicha puta, o Bruno Novadvorski (artista visual e pesquisador) com quem criou o dueto artístico DUOCU. É de Brasília/Teresina/São Paulo. Designer gráfico, artista visual, fotógrafo, performer que tem na arte de corpos desnudas (sua e de outros) uma ferramenta de luta anti-hegemônica. No momento, realizando seu mestrado em poéticas visuais no PPGAV/UFRGS com a pesquisa “Retratos pós-pornográficos: as histórias contadas pelas Corpos Falantes” que desenvolve sob a ótica da pós-pornografia e da constrassexualidade, com orientação da professora Mônica Zielinsky e coorientação de Leandro Colling (da Universidade Federal da Bahia). Antes disso, especializou-se em Artes Visuais pelo SENAC/DF e graduou-se Bacharel em Relações Internacionais (pela Universidade de Brasília). Entre outras coisas, editor-chefe da revista digital [pós]CORPOS, co-editor da ANUAL e colaborador da revista Falo Magazine. Fã da cor vermelha, da Madonna e há pouco tempo, descobriu ser filho de Yemanjá, por intermédio da mãe de santo do seu marido. Em 2002, fundou a The Red Studio, atuando no campo do design gráfico, das artes visuais, da fotografia e com trabalhos expostos em várias cidades, como São Paulo, Rio de Janeiro, Santos, Campinas, Olinda, Salvador, Amparo, Londres, Berlim, entre outras. Em 2019, criou a Residência Artística Sexual. Em parceria com os artistas Hugo Faz e Leandro Tupan, organiza os eventos Corpo de Quinta e NU Papel, em São Paulo.



RESUMO

NESTE ARTIGO, busco traçar aspectos da minha trajetória como designer gráfico, artista visual e fotógrafo a partir das minhas próprias experiências na tentativa de responder duas perguntas principais: “por onde começar?” e “para onde quero ir?” e como meus processos criativos vão se transformando na busca por estas respostas. Pensar criativamente é um movimento de profunda e constante reflexão sobre nossos métodos, modos de criar e nas relações que são feitas com as pessoas com as quais estabeleço conexão.

PALAVRAS-CHAVE

trajetória; pensamento criativo; processos criativos; experiências; design gráfico.

ABSTRACT

IN THIS ARTICLE, I seek to trace aspects of my trajectory as a graphic designer, visual artist and photographer from my own experiences in an attempt to answer two main questions: “where to start?” and “where do I want to go?” and how my creative processes are transformed in the search for these answers. Thinking creatively is a movement of deep and constant reflection on our methods, ways of creating and on the relationships that are made with the people with whom I establish a connection.

KEYWORDS

trajectory; creative thinking; creative processes; experiences; graphic design.

ESTE ARTIGO surgiu de provocações do Professor Doutor Fabiano Scherer na disciplina de Processos Criativos em Design que realizei entre o final de 2020 e início de 2021 durante o meu mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Neste texto, busco pensar sobre meus caminhos e trajetórias na construção não apenas do meu olhar como artista visual, mas nos aprendizados como designer gráfico e, posteriormente, como fotógrafo, e, também, em como cada uma destas áreas se conecta e alimenta uma à outra. Para pensar nestes processos, parto de duas perguntas: por onde começar? e para onde quero ir?, tentando respondê-las a partir de uma autorreflexão, como dizem por aí: “Conhece-te a ti mesmo”¹.

POR ONDE COMEÇAR?

Jean Lancri pergunta “Por onde começar?” (2002, p. 18). Pergunta semelhante traz o Prof. Fabiano Scherer nas primeiras aulas de Processos Criativos em Design: “Como podemos criar o novo?”, e ainda aprofunda, “Como podemos identificar o novo?”. Mas não quero começar por responder – ou tentar responder – a estas perguntas. Quero, inicialmente, fazer uma contextualização da minha própria trajetória como designer gráfico, artista visual e fotógrafo e como cada uma destas áreas foi conduzindo meus caminhos (para não escrever metodologias e/ou métodos) na construção dos meus processos criativos.

Como já mencionado no parágrafo anterior, sou uma pessoa multidisciplinar e para cada uma dessas áreas, há peculiaridades pertencentes ao modo de conduzir minhas ações de processos criativos, pesquisas e trabalhos. Por exemplo, o caminho para a construção da identidade visual de uma empresa de advocacia de um cliente que contratou meus serviços de design

1

A frase “conhece-te a ti mesmo” é considerada um dos aforismos mais famosos da história. Entende-se por aforismo todo pensamento transmitido em poucas palavras, isto é, de forma breve. Esta expressão foi escrita no pórtico de entrada do templo do deus Apolo, em Delfos na Grécia, no século IV antes de Cristo. A autoria da frase é desconhecida, mesmo sendo atribuída a algumas figuras gregas. Acredita-se que tenha se originado de um dito popular na Grécia. Seja como for, a sentença é compreendida como um oráculo de Apolo, sendo uma mensagem do deus para todas as pessoas. Disponível em <https://conhecimentocientifico.r7.com/conhece-te-a-ti-mesmo>. Acesso em 21 de julho de 2021.

gráfico pode ser diferente do trilhado na produção de um ensaio fotográfico autoral com uma pessoa trans não-binária². Assim, acho importante estabelecer, minimamente, esses campos para então me aprofundar nas perguntas acima colocadas.

Minha primeira formação é em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília, um curso naturalmente interdisciplinar. Em 2002, no mesmo ano em que me graduei bacharel, fundei a The Red Studio, uma empresa, até então, focada em design gráfico e de web, ou seja, na criação de identidades visuais, impressos e sites. Em 2011, finalizei a pós-graduação de Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo SENAC/DF, ampliando o foco inicial da minha agência e, em 2014, a fotografia vem complementar esta tríade: design gráfico, artes visuais e fotografia. A cada momento, quando estes conhecimentos se tornavam presentes, não o fazia como excludente ou anulando o anterior. Pelo contrário, eles se conectavam transformando meus processos, tornando-os cada vez mais interdisciplinares. E, agora, como mestrando em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), novas possibilidades surgem neste tão vasto repertório chamado Processos Criativos.

Apesar de, muitas vezes, o processo criativo ser visto como uma etapa do processo projetual, em uma fase específica em que é necessário gerar ideias para uma solução, o design é em si uma atividade criativa e o processo de projeto faz parte de um processo criativo, que ocorre em uma rede de relações entre diversos elementos para a criação de novas ideias. (CSIKSZENTMIHALYI, 2006, apud SCHERER, 2020)

Assim, de uma forma geral, como construir este pensamento/processo criativo, buscando abraçar todos os campos que atuo como um conjunto de possibilidades, oportunidades gerando escolhas que me levarão a um determinado caminho alcançando o resultado para o projeto em questão, seja de design gráfico, artes visuais e a própria fotografia? Como estabelecer conexões

2

Desde 2019, tenho utilizado a linguagem não-binária nos meus escritos como forma de inclusão e respeito a todas as pessoas que não se identificam dentro da linguagem binária masculino/feminino.

entre todos estes conhecimentos para a construção de algo que possa ser identificado como novo? Como escreve Csikszentmihalyi (2006, p. 3, tradução nossa): “Criatividade é um processo que só pode ser observado na intersecção onde os indivíduos, domínios e campos interagem”³. Então, como construir estas intersecções? De onde partir?

Lancri responde àquela pergunta assim: “Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância” (2002, p.18). Eu respondo que parto do que me rodeia, do que me provoca, do que me faz ter dúvidas, do que eu não sei, do que me faz questionar constantemente o meu agir, o meu pensar, o meu ser. Adicionaria, ainda, que parto das relações/conexões que construo, das coisas boas e ruins que acontecem comigo. Assim é com o design gráfico; assim tem sido com as artes visuais e meus trabalhos e pesquisas de arte, principalmente na fotografia. Nos casos que apresento a seguir, aprofundo-me nesta ideia para, então, voltar às perguntas iniciais

CASO 01

Quando comecei a atuar no design gráfico, em 2002, entre as minhas estratégias de ação estavam a realização do briefing com o cliente e, a partir deste, o desenvolvimento de três projetos de marca para que o cliente escolhesse um deles. No entanto, após um período realizando este método, percebi que não era eficiente, pois eu acabava investindo o triplo do meu tempo para um único projeto. Definido o problema, precisava de uma solução, o que me fez lembrar aqui dos modelos de processo criativo de Graham Wallas (1926) e, especificamente, de Bernard Roth (2015) trazidos por Fabiano Scherer nas aulas que:

defende que há um processo criativo que geralmente é seguido por todos, sendo consciente para algumas pessoas e inconscientemente para a maioria. Esse processo consiste em 5 etapas que podem ajudar desabrochar a criatividade presente em todos nós. São elas: preparação, esforço concentrado, incubação, iluminação/insight e continuação. (ROTH, 2015, apud SCHERER, 2020)

3

“Creativity is a process that can be observed only at the intersection where individuals, domains, and fields interact.”

Então, me aprofundi ainda mais no estudo de briefings (esforço concentrado), buscando formas de torná-los mais eficazes e eficientes, deixando de lado a exclusividade técnica de antes para algo mais relacional e perceptivo, tornando esse momento um espaço de aproximação com o meu cliente. Com o tempo, o aprimoramento do briefing proporcionou-me escolher a metodologia mais apropriada para alcançar o resultado esperado. Desde então, minha taxa de aprovação de projetos gráficos na primeira apresentação gira em torno de 90%, os outros 9,9%, referem-se a pequenas alterações, e 0,1% são reprovações. Tudo isso só foi possível por meio da observação dos meus próprios métodos de trabalho, buscando melhorá-los e, assim, alterando minhas próprias ações.

CASO 02

Em seguida, trago uma outra área na qual atuo: a fotografia. Primeiro, importante mencionar que esta fotografia de corpos, da sexualidade, da nudez, surgiu pela primeira vez na pós-graduação em artes visuais, quando realizei o primeiro ensaio de um corpo nu – *As Cinco Cores do Sexo* (2011)⁴ (Figura 01). O diálogo entre mim e o modelo foi importantíssimo para a construção das imagens, de entender que era mais do que um corpo nu diante de mim. Era uma pessoa com desejos e anseios, medos e inseguranças e minha postura ali era primordial para que o ensaio não apenas acontecesse, mas também fosse positivo para ele e para mim. Não poderia haver ali uma barreira; algo que me distanciasse daquela pessoa que se colocara desnuda para mim. Não era apenas um clique num botão. Entender esta dinâmica de relação entre mim e as pessoas que fotografei e/ou fotografaria dali por diante era vital para a construção das narrativas fotográficas a serem construídas.



FIGURA 1
CHRIS, THE RED

As Cinco Cores do Sexo: Paladar, 2011
Fotografia e design gráfico
Brasília, Distrito Federal, Brasil

CASO 03

Como alguém interdisciplinar, nenhuma destas áreas de conhecimento são independentes. Elas se devoram, se alimentam

4

Disponível em <http://thered.com.br/index.php/projetos-as-cinco-cores-do-sexo>

uma da outra e regurgitam outras coisas, como a extensa pesquisa que realizo nos processos criativos do design gráfico e que se expandiram para outros campos da criatividade. Como a profunda realização de pesquisa antes de iniciar qualquer criação de uma identidade visual, por exemplo. Tendo o briefing como base, começava um intenso processo de pesquisa sobre os assuntos levantados. Entender os pontos importantes do negócio do cliente era essencial para o processo criativo que viria a seguir. E esta base em pesquisa foi essencial para os meus primeiros trabalhos fotográficos. Sempre que uma nova ideia para um ensaio surge, a minha primeira estratégia de ação é pesquisar profundamente sobre a temática. E o mais importante, conhecer as pessoas que iria fotografar. Entender a profunda relação existente entre as minhas vivências e as das pessoas que se desnudavam para mim e minhas lentes.

Meu intuito, com a fotografia, é conectar-me com elas por meio deste processo artístico e, para isso, entendia como importante entender como fotografar cada um destes corpos e não ser simplesmente o olhar de um fotógrafo sobre estas pessoas. (THE RED, 2020, p. 519).



FIGURA 2
CHRIS, THE RED
Still de vídeo captado por Bruno
Novadvorski
2020
São Paulo, Brasil

CASO 04

Quando estou criando, sempre penso nas inúmeras possibilidades que um mesmo projeto pode seguir para então estabelecer os caminhos criativos a serem escolhidos. Então, enquanto um profissional que atua tanto no campo do design gráfico como no campo das artes visuais, busco sempre pensar

nas intersecções destas áreas. Por exemplo, quando, ao desenvolver a marca de um cliente advogado, pintei uma tela da qual extrai a textura que utilizei na criação da identidade visual (marca e papelaria). Ou ainda, quando de uma única gravação, desdobram-se três obras artísticas diferentes, como aconteceu com o registro de vídeo realizado durante a quarentena (Figura 02) e que gerou as obras Diltopias (2020) (Figura 03), Contranome: Chris (2020) (Figura 04) e Cronotopia (2021) (Figura 05).



FIGURA 3
CHRIS, THE RED

Diltopias, 2020

Quarenta peças impressas em papel couché adesivadas em madeira
Dimensões variadas
São Paulo, Brasil

Estes quatro casos mencionados servem como uma pequena amostra para exemplificar as minhas escolhas criativas, que não partem sempre do mesmo lugar e não usam sempre a mesma metodologia, o que para mim é essencial para o resultado que desejo alcançar nas minhas criações gráficas e/ou artísticas, principalmente agora com a realização da minha pesquisa de mestrado.

O meu projeto de mestrado é sobre os Corpes Dissidentes, que são colocados à margem, que são violentados, calados. E nesta busca por retratá-los, um profundo processo de autoconhecimento se fez presente. Como escreve Sandra Rey, “o artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra.” (1996, p. 87). Fotografar estas corpos só se tornou possível quando entendi uma série de questões a meu próprio respeito:

de entender-me como poderia eu, um ser humano inserido numa zona de privilégio definido como homem, branco, cis, classe média, conectar-me com outras pessoas e suas múltiplas diversidades e contar suas histórias por meio da fotografia, indo além de um simples registro de uma imagem (ou o clique de um botão). (THE RED, 2020, p. 519)



FIGURA 4
CHRIS, THE RED

Contranome: Chris [Crio], 2020

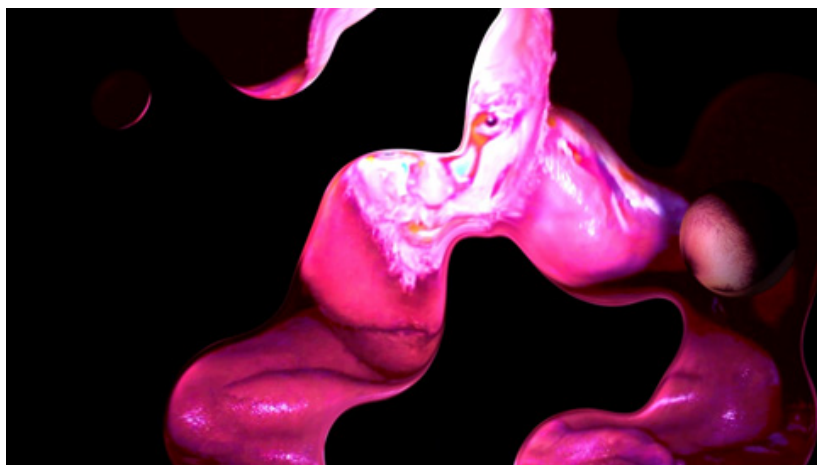
Impressão

60 x 40 cm

São Paulo, Brasil

Fotografia: Chris, The

FIGURA 5
CHRIS, THE RED
Cronotopia: Cellulam (Trilogia), 2021
Vídeo, 1 min 45 seg
São Paulo, Brasil



Então, ao longo do meu processo de aprendizado na fotografia, fui optando por recortes. Por exemplo, comecei a fotografar corpos nus de homens cis, aqueles com os quais tinha uma conexão direta por também me entender como um homem cis. Quando fotografei o corpo nu de uma mulher cis pela primeira vez, foi um profundo processo de entendimento do meu próprio lugar como homem diante da questão feminina e feminista, de buscar entender como o corpo de uma mulher cis foi retratado ao longo dos anos. Então, vários diálogos foram realizados entre mim e a Gabriela até a realização do ensaio que faz parte do projeto *Toda Nudez Será Repreendida* (2017)⁵ (Figuras 06 e 07).

E assim aconteceu quando fotografei corpos negros, corpos trans, não-binárias e todas as múltiplas percepções que temos das nossas corpos, das nossas identidades. Para cada uma dessas construções fotográficas, foi importante entender e perceber minhas ações e meus processos. Compreender que há uma diferença na vivência de uma mulher negra cis para uma mulher negra trans.

E desta série de conexões, vivências e aprendizados, quero destacar quando fotografei uma corpa trans pela primeira vez. Na época, tive muitas dúvidas sobre o meu lugar diante das questões e pautas da comunidade trans. Como uma pessoa cis, como poderia eu fotografar uma pessoa trans? Esses autoques-

5

Disponível em <http://thered.com.br/index.php/projetos-toda-nudez-sera-repreendida>

6

Disponível em <http://thered.com.br/index.php/photography-sacra-sexuallis>

tionamentos são vitais para a produção do meu trabalho, pois estão diretamente relacionados às minhas escolhas. Meu trabalho artístico é altamente político. Pelas minhas fotografias, estou conversando com a luta pelo fim da opressão e da violência que são causadas aos nossos corpos, ao meu corpo bicha, ao corpo negro, ao corpo trans, ao corpo feminista, ao corpo feminino e a todos os corpos. Quando realizo um ensaio fotográfico, não sou eu o protagonista daquela história. Estou ali como uma pessoa buscando entender o meu papel nas lutas sociais e políticas e, principalmente, nas vivências das pessoas que se desnudam para mim. E isto também se reflete ao fotografar corpos trans, como a Fernanda Kawani, no projeto *Sacra-Sexualis* (2018) (Figura 08)⁶, no qual ela faz o papel de Maria Madalena.

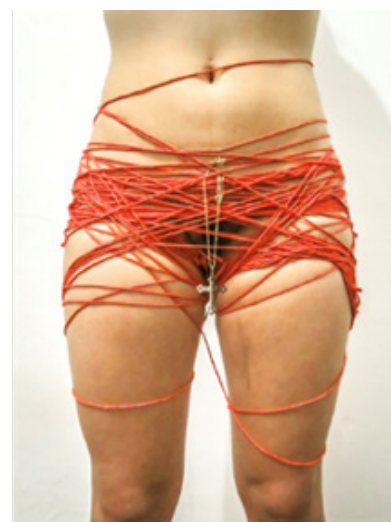
Érika Hilton, Vereadora de São Paulo, quando perguntada pela Vitória Régia, do Portal Gênero e Número, no programa *Roda Vida* de 01 de fevereiro de 2021, sobre Qual o papel das pessoas cis no combate a transfobia e como podem ser aliados no momento trans brasileiro?, responde:

Eu digo sempre, Vitória, que nós, os outros movimentos, bebe do que nos ensinou o movimento negro enquanto primeiro movimento de luta e quando nós vamos ler Angela Davis, Mandela, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez. Quando vamos ler as histórias das mulheres negras que nos antecederam e abriram caminhos para que pudéssemos estar aqui hoje, para que eu pudesse enquanto mulher negra travesti, ser uma das mulheres mais bem votadas do país, nós entendemos que o papel dos aliados é fundamental. Nós não vamos desconstruir o racismo e a transfobia se nós mantermos a discussão somente entre a negritude ou entre as LGBTQs porque não somos nós que formulamos essas metodologias de opressão e de desumanização do nosso corpo. Nós elaboramos a partir da nossa dor e do nosso sofrimento um método de trazer para as pessoas cisgêneras, para as pessoas brancas o que elas estão fazendo para que elas acordem, saiam desse delírio, desse pacto narcisista da branquitude, da cisgeneridade e a partir deste lugar, compreenda qual é o seu papel. As alianças são importantes. Todo mundo tem



FIGURAS 6 E 7
CHRIS, THE RED

Toda Nudez Será Repreendida, 2017
Fotografia
30 x 20 cm
São Paulo, Brasil



o direito e o dever de falar sobre todas as coisas. É só preciso saber de que local eu falo. De que momento, eu falo. E se as pessoas brancas não tirarem a sua bunda do sofá e levantarem para entender qual é a gravidade do que acontece no Brasil com relação ao racismo e cisgeneridade, nós não vamos avançar. Então, eu acho que o papel dos aliados é sim em compreender nossas lutas. É entender o que nós estamos elaborando, permitir e deixar que nós sejamos protagonistas porque a luta é nossa, nós precisamos protagonizar, mas na ausência de um corpo trans, um corpo cisgênero precisa ser antitransfobia. Na ausência de um corpo negro, um corpo branco precisa ser antitransfobia porque só assim nós vamos superar as violências e opressão. A luta antiracista e antitransfobia não é só de pessoas negras e pessoas trans. É de toda a sociedade. (HILTON, 2021)⁷

A partir desses casos, reflito sobre o conceito de pensamento abduutivo, nas palavras de Charles S. Peirce: “Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as consequências necessárias de uma hipótese pura.” (PEIRCE, 2000, p. 220). Penso também no texto *Design Problems and Design Paradoxes* (2006), de Kees Dorst, ao citar Louis Bucciarelli (1994): “Design é fundamentalmente um processo social” (BUCCIARELLI, 1994, apud DORST, 2006, p. 13)⁸. Processo criativo, Pensamento criativo, técnicas criativas, são todas respostas às interseccionalidades que vamos construindo ao longo das nossas conexões, das nossas memórias e percepções, como o professor Fabiano escreve: “O pensamento criativo será influenciado pelas características relacionadas ao indivíduo, sua motivação e os fatores do contexto no qual se insere” (SCHERER, 2021), e, a partir daí, vamos criando algo que possa ser entendido e identificável como novo.

7

Esta é uma transcrição literal da fala da Érika Hilton no Programa Roda Viva.

8

“Design is fundamentally a social process.” (Tradução nossa)



É a partir disso que aprofundo a construção da minha pesquisa em poéticas visuais, que “possui como singularidade que o artista tenha como objeto de pesquisa o seu processo de trabalho; tencionando de modo crítico a reflexão sobre sua própria trajetória na forma de uma investigação” (GONÇALVES, 2019, p. 3). Assim, foi a partir da minha observação sobre o meu próprio modo de fazer/criar que fui – e vou – construindo minhas trajetórias e pensando continuamente meus processos criativos. Um constante aprendizado e entendimento de que “o que está em jogo é a gênese mesma de seu [meu] trabalho, seus [meus] processos e escolhas” (GONÇALVES, 2019, p. 5), ou seja, cada decisão feita durante todo esse percurso me levou a este momento: de pensar meus processos criativos a partir das e para as relações que vou construindo. De pensar nas histórias de todas estas pessoas que são colocadas à margem pelo sistema cis-heteronormativo. Histórias com as quais me conectei e com as quais ainda me conectarei ao longo desta minha jornada como designer, artista, fotógrafo e nas provocações que todas elas causam no meu pensamento criativo, transformando-o em uma importante arma na luta anti-hegemônica para não apenas responder às questões trazidas no início deste texto, mas principalmente – e creio que até mais importante, responder: para onde quero ir?

FIGURA 8
CHRIS, THE RED
Sacra-Sexualis I: Primus in deliciis vixerunt, 2018
Fotografia
40 x 60 cm
São Paulo,

PARA ONDE QUERO IR?

Durante a disciplina, mais especificamente nas apresentações dos seminários, uma dinâmica envolvendo o método a ser apresentado deveria ser realizada a partir de uma proposta feita pelo professor Fabiano. Meu seminário foi sobre Analogias e a provocação feita foi: “Como eu posso sentar?”. Assim, propôs-se aos demais participantes da turma um exercício envolvendo o método e a questão. Tendo em mente a minha trajetória, pensei que seria um excelente momento de trazer algumas provocações à turma para pensar o ato de sentar para além do que o imaginário coletivo está acostumado e, para isso, faço um recorte bem específico: como sentam as pessoas com deficiência? Entendendo Pessoas com Deficiência de acordo com o Art. 2º da Lei Nº 13.146, de 06.07.2015 que institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), no qual “considera-se pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas”.

Na minha turma da disciplina Antropologia e Marcadores Sociais de Diferença: saberes e éticas insurgentes, conheci o Jéferson Alves, doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e foram nossas conversas que me provocaram a pensar na dinâmica que apresentei no seminário. Jéferson é escritor, professor e mestre em antropologia social. Ele tem Hemangiomatose Sistêmica Cavernosa, uma má formação dos vasos sanguíneos, que acarreta anemia crônica (perda de sangue por meio das fezes e da urina). Um tratamento errado provocou o encolhimento da sua perna. Quando Jéferson se senta, ele tem que colocar a perna para cima, na altura do coração para ajudar na circulação do sangue. Além disso, também há a questão da diferença das nádegas e de que ele não consegue sentar-se com a coluna ereta.

Refletindo na história e no corpo de Jéferson, como este nosso “primeiro e mais natural instrumento” (MAUSS, 2017), penso no escrito:

A inclusão é o processo pelo qual a sociedade e o portador de deficiência procuram adaptar-se mutuamente

tendo em vista a equiparação de oportunidades e, consequentemente, uma sociedade para todos. A inclusão significa que a sociedade deve adaptar-se às necessidades da pessoa com deficiência para que esta possa desenvolver-se em todos os aspectos da sua vida. (SASSAKI, 1999 apud ULBRICHT, FADEL e BATISTA, 2017, p. 33)

No que vimos sobre Analogias e afins, fiz o seguinte questionamento à turma: “como podemos repensar o modo de sentar e até mesmo o conceito de sentar ao desenvolver produtos para pessoas com deficiência?”. Assim, indiquei um tipo de deficiência e pedi que pesquisassem sobre e esboçassem possibilidades de design de produtos para cada uma delas: autismo, ostomia, paraplegia, auditiva, amputação ou ausência de um membro, visual, nanismo e Síndrome do X Frágil.

Não trarei neste artigo os resultados apresentados, pois mais importantes foram as provocações feitas às nossas zonas de conforto. Para pessoas sem deficiência, como eu, estamos tão acostumados a pensar o mundo como um espaço exclusivo que acabamos esquecendo a diversidade que existe entre nós e como o dia a dia pode ser muito mais complicado em situações tão “triviais” como o ato de sentar-se. Propor dinâmicas como essa nos provoca a repensar nossas escolhas e as formas que escolhemos para nossas produções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, é este o caminho que penso seguir quando me pergunto “para onde quero ir?”. Quero ir para onde possa provocar reflexões, rupturas, outros pensamentos, outras zonas longe das confortáveis. Seja no campo do design gráfico, ao pedir a um cliente para alterarmos a linguagem utilizada nos materiais promocionais para uma comunicação não-binária – como a que utilizo neste artigo. Seja no campo da fotografia, quando minhas narrativas fotográficas são narrativas políticas sobre histórias de pessoas que rompem com as hegemonias. É por aí que quero ir, por outros espaços, outros caminhos, mas sem esquecer nunca as perguntas que me levaram até aqui: “por onde começar?” e “para onde quero ir?”, pois as respostas sempre podem mudar.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Presidência da República. **Lei Nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília, Distrito Federal, 06 jul. 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm.

BUCCIARELLI, L.L. **Designing Engineers**. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1994.

CSIKSZENTMIHALYI, M. A systems perspective on creativity. In: HENRY, J. **Creative Management and Development**. Londres: Sage Publications, 2006.

DORST, Kees. Design Problems and Design Paradoxes. **Design Issues**, Cambridge, Estados Unidos, v. 22, n. 3, p. 4-17, jul. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/desi.2006.22.3.4>.

GONÇALVES, Flávio. As categorias peirceanas e as poéticas visuais (uma argumentação doméstica). Porto Arte: Revista de Artes Visuais, **Porto Alegre**, v. 24, n. 41, p. 1-17, jul-dez. 2019. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/97212/54354>.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. 8 v.

RED, Chris The. Medo + Quarentena + Corpos + Fotografia = Outras Conexões. In: ARTE EM TEMPOS DE PANDEMIA, 10, 2020, Vitória. **Anais do X Seminário Ibero-Americano sobre o Pro-**

cesso de Criação nas Artes. Vitória: EDUFES, 2020. p. 518-524.
Disponível em: <https://leena.ufes.br/>.

REY, Sandra. Da Prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte:** Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, nov. 1996. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>.

RODA Viva com Érika Hilton. São Paulo: TV Cultura, 2021. (87 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qvzQ-d0tN27w>.

SCHERER, Fabiano. **Material da Disciplina Processos Criativos em Design.** Programa de Pós-Graduação em Design, PPG-DESIGN – UFRGS, 2020.

ULBRICHT, Vania; FADEL, Luciane; BATISTA, Claudia (orgs.). **Design para acessibilidade e inclusão** [livro eletrônico]. São Paulo: Blucher, 2017.



MODO DE PRODUÇÃO GODARDIANO EM **SARA CWYNAR**

CAROLINE SCHMIDT

Historiadora da arte formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve pesquisa na área de audiovisual e Antiguidade Oriental com foco na questão de gênero. Atualmente faz seu mestrado em História Transcultural na Lehigh University (PA/EUA)

RESUMO

AO LONGO do contato com a arte, formamos um repertório sensível capaz de fazer pequenas conexões entre um e outro trabalho artístico. É pela afinidade e o apelo à nostalgia que Alejandro Cesarco escolheu os trabalhos que estavam presentes na sua pequena exposição Aos nossos pais, que fez parte da 33ª Bienal de São Paulo no ano de 2018. Seguindo a mesma lógica do curador-artista e utilizando princípios da partilha do sensível que permeiam os escritos estéticos de Jacques Rancière, traçamos as conexões entre a obra de Sara Cwynar, artista convidada para a exposição de Cesarco em solos brasileiros, e o cineasta Jean-Luc Godard. Apesar do foco estar na obra exibida na Bienal de São Paulo, Red Film (2018), a análise, para se mostrar necessária e rica em conteúdo, passa por outras obras de Cwynar onde encontramos vestígios da estética godardiana e pela própria obra de Cesarco, que referenciava diretamente Godard e se encontrava ao lado do vídeo da artista na exposição. Mas não é somente por meio do choque dialético e da justaposição entre as imagens produzidas tanto pelo cineasta quanto pela jovem artista que encontramos o fio que une uma estética à outra. O próprio discurso proferido por eles nos mostra o ponto de intersecção de seus trabalhos. Para os dois, a estética está a serviço do político e possui um discurso ideológico por trás de cada cena vista nas telas dos cinemas ou nas telas dos museus.

PALAVRAS-CHAVE

Sara Cwynar. Jean- Luc Godard. Bienal de São Paulo. Videoarte.

ABSTRACT

THROUGHOUT our contact with art, we form a sensitive repertoire capable of making small connections between artistic works. It is because of the links and the appeal to nostalgia, that Alejandro Cesarco chose the works that were present in his small exhibition To our parents, which was part of the 33rd São Paulo Biennial in 2018. Following the same logic of the curator-artist and using principles of sharing the sensitive that permeate the aesthetic writings of Jacques Rancière, we make connections between the work of Sara Cwynar, an artist invited to Cesarco's exhibition on Brazilian solos, and filmmaker Jean-Luc Godard. Despite the focus being on the work exhibited at the São Paulo Biennial, Red Film (2018), the analysis, to prove necessary and rich in content, goes through other works by Cwynar, where we find traces of the Godardian aesthetic, and by the work of Cesarco himself that directly referred to Godard and was next to the Cwynar video in the exhibition. But it is not only through the dialectical shock and the juxtaposition between the images produced by both, the filmmaker and the young artist, that we find the thread that unites one aesthetic to another. The very speech given by them shows us the point of intersection of their work. For both, the aesthetics works for the politician and has an ideological discourse behind each scene seen on cinema screens or on museum screens.

KEYWORDS

Sara Cwynar. São Paulo Biennial. Alejandro Cesarco. Jean- Luc Godard.

HAVIA DESCIDO em São Paulo há menos de uma hora quando cheguei ao Parque Ibirapuera para conhecer a proposta curatorial da Bienal de São Paulo de 2018, pensada pelo diretor geral Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha, 1970)¹. Por um lado, as exposições do térreo e do primeiro andar — não havia uma, mas várias pequenas exposições dentro do que chamamos de Bienal de São Paulo — começaram como algo interessante, mas logo me cansaram de forma desnecessária, seja por algumas obras parecerem típicas da Bienal de São Paulo (para dar conta do espaço expositivo) ou porque algumas propostas curatoriais eram carregadas e confusas. Por outro, ao subir mais um andar, deparei-me com algo que mereceu acender a vontade de prosseguir olhando as obras.

O projeto curatorial do artista Alejandro Cesarco (Uruguai/EUA, 1975)², *Aos nossos pais*, nas palavras do próprio curador-artista, “propõe questionamentos acerca de como o passado (a história) ao mesmo tempo possibilita e frustra potencialidades e de como ele pode ser reescrito pelo trabalho do artista, gerador de diferenças a partir de repetições” (BIENAL DE SÃO PAULO, 2018). A mostra lidava com os possíveis primeiros afetos, sejam eles biológicos ou não, literais ou não, e, entre esses afetos, encontramos nossas experiências estéticas. Pensar nossas relações primárias é tentar buscar a “fonte central de nossas interpretações, métodos, inibições, possibilidades e expectativas” (idem).

Ao mesmo tempo que a proposta aprofundava o encontro com nossas inquietações sobre a constituição do próprio eu, ela construía novas formas de vivenciar e interpretar nossas experiências. Um confronto entre o signo conhecido e aquilo que ain-

1

O projeto curatorial de Pérez-Barreiro girava em torno da multiplicidade do olhar curatorial. A ideia do curador-geral era trazer os múltiplos olhares curatoriais possíveis de diversos artistas. Assim, além dos 12 projetos individuais, a 33ª Bienal de São Paulo nos apresentou outros 7 projetos de artistas-curadores: Alejandro Cesarco (Uruguai/EUA, 1975), Antonio Ballester Moreno (Espanha, 1977), Claudia Fontes (Argentina, 1964), Mamma Andersson (Suécia, 1962), Sofia Borges (Brasil, 1984), Waltercio Caldas (Brasil, 1946) e Wura-Natasha Ogunji (EUA/Nigéria, 1970). Informações disponíveis em: <http://www.bienal.org.br/post/5034>

2

Alejandro Cesarco nasceu em Montevideo, Uruguai, no ano de 1975 e reside em Nova York desde 1998. Seu trabalho contém forte afinidade com literatura e cinema. Nessa mesma bienal, o vídeo de Cwynar divide a parede do prédio com *Learning the Language* (Present Continuous II) (2018), de Cesarco. Com a participação de Suely Rolnik, a obra recria a cena do trem presente em *La chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard. Tais obras, de Alejandro e Sara, colocadas lado a lado, indicam uma possível ligação feita pelo artista e curador; talvez seu olhar também tenha captado o Godard presente na jovem artista.

da ignoramos que resulta num novo conhecimento, num novo olhar. Como bem disse Rancière sobre a constituição do saber:

O animal humano aprende todas as coisas como aprendeu a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que o cercam, a fim de assumir um lugar entre os seres humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um fato, um signo com outro signo. Se o iletrado conhece apenas uma prece de cor, ele pode comparar esse saber com o que ainda ignora: as palavras dessa prece escritas no papel. Pode aprender, signo após signo, a relação entre o que ignora e o que sabe (RANCIÈRE, 2014, p. 14-15).

Aos nossos pais promoveu meu primeiro encontro com a obra de Sara Cwynar (Canadá, 1985). Logo ao chegar no espaço de Cesarco, deparei-me com dois vídeos. “Godard”, eu disse para mim mesma, “isso é Godard”. Ainda que não fosse, meus olhos treinados e meu repertório — minha experiência afetiva — permitiram que meus sentidos fossem ativados. Meu sensível reconheceu o godardiano e eu resolvi chegar mais perto das duas obras³. Uma delas, *Learning the Language (Present Continuous II)*, 2018) (Imagem 1), do próprio Alejandro Cesarco, faz parte de uma série de vídeos onde o artista recria uma cena de *La Chinoise* (1967) (Imagem 2) de Jean-Luc Godard. A outra, *Red Film* (2018), de Sara Cwynar. Justapondo as duas, o curador-artista parece,



FIGURA 1
Alejandro CESARCO (1975)
Learning the Language
(*Present Continuous II*), 2018
Vídeo
15 min 25 seg
© Cortesia do artista
e Galeria Tanya

3

Duas obras, no caso, referenciando a o vídeo de Cesarco também.

assim como eu, reconhecer a repetição de um padrão ou de um referencial presente tanto na sua obra, quanto na segunda.

FIGURA 2
Jean-Luc GODARD (1930)
La Chinoise, 1967
Filme
96 min
Frame de cena no trem



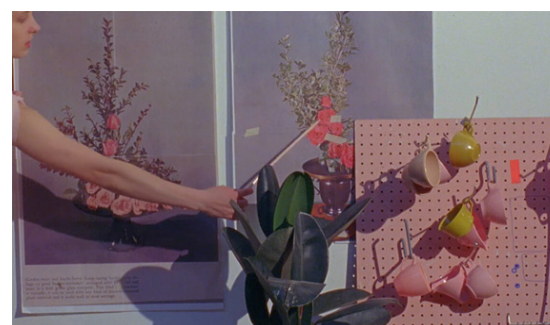
Antes de ir à segunda obra, é preciso retornar à figura que proporcionou sua criação. Sara Cwynar é uma jovem artista canadense nascida em 1985, graduada em design pela Universidade de York, em Toronto, e possui seu MFA (Master of Fine Arts) pela Universidade de Yale, em New Haven. Atualmente, trabalha e vive no Brooklyn, em Nova York. Convidada para compor a pequena exposição organizada por Cesarco dentro da Bienal de São Paulo, Cwynar, ou melhor, sua obra *Red Film* (2018), chegou ao solo brasileiro — e aos olhares do mercado do país — em 2018.

Utilizando-se da linguagem fotográfica e cinematográfica, o principal enredo de suas obras é o ressignificado dos objetos materiais; o ressignificado do produto, da mercadoria. Há um jogo sobre épocas, uma narrativa que brinca sobre passado e presente, que evoca uma visão crítica sobre aquilo que se propõe “novo”. Cwynar, em entrevista ao site *Aperture*, fala sobre suas obras: “Não estou tentando fazer um trabalho nostálgico, mas estou tentando traçar uma linha tênue entre o que significa nostalgia e como o design funciona, e também como percebemos o futuro versus como repetimos as mesmas coisas de formas ligeiramente diferentes” (CWYNAR, 2018). Também há uma

atenção específica para a cor e textura dos objetos; um estudo baseado no apelo estético que certas cores despertam para certas décadas. Segundo a artista, o amarelo mostarda, por exemplo, pode rememorar os anos 1970.

Não estamos falando apenas de noções meramente da ordem sensível sem uma investigação crítica em relação à constituição desse regime visual. A identificação causada pelo visível é apenas a ponta do iceberg no seu trabalho. O tensionamento causado entre passado versus futuro em suas obras entra como discussão sobre uma espécie de manipulação da estética — do rogo por certas cores que seduzem o espectador por meio da ativação da memória pela experiência sensível — pelo design e seus fins mercadológicos. “Eu estou apenas tentando deixar claro como a cor tem uma política, como ela é usada como uma ferramenta para convencer ou seduzir, e como isso geralmente é esquecido” (CWYNAR, 2018). Sem cair no discurso vazio de muitos artistas que pensam conseguir fugir da máquina do consumo — ou da máquina financeira (que inocência é pensar fugir do capitalismo num país capitalista), Sara Cwynar é ciente de suas contradições e encara isso como um ponto a ser explorado, “mesmo ao expor alguns dos problemas na história da criação de imagens, eu continuo fazendo imagens bonitas e eu quero que elas contenham alguma parte do prazer que fez essas coisas [os objetos utilizados] funcionarem em primeiro lugar” (idem).

O vídeo de Sara Cwynar presente na Bienal de São Paulo em 2018 (Imagens 6, 7 e 8) fala sobre política partindo de uma perspectiva irônica e lírica. Porém, não é somente o fato de cumprir a agenda do sistema da arte — que grita por discursos políticos e empoderadores — que a torna um dos pontos altos das obras expostas no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Imagens de uma espécie de fábrica aos moldes fordistas de tubos de maquiagens de uma linha japonesa que leva o nome de Cézanne; mãos, chamadas pela própria artista como mãos da propaganda, aplicam maquiagem em rostos desconhecidos com olhos familiares que



FIGURAS 3 E 4
Sara CWYNAR (1985)

Rose Gold, 2017

Filme em 16mm convertido para
vídeo digital (cor, som)
8 min

Cortesia da artista, Cooper Cole,
Toronto, Foxy Production
Nova Iorque, Estados Unidos
© Sara Cwynar

FIGURA 5
Sara CWYNAR (1985)

Rose Gold, 2017

Filme em 16mm convertido para
vídeo digital (cor, som)
8 min

Cortesia da artista, Cooper Cole,
Toronto, Foxy Production
Nova Iorque, Estados Unidos
© Sara Cwynar

nos penetram; cortes abruptos, danças, carros, em geral, bens de consumo duráveis ou não, além da leitura de uma espécie de manifesto feito à base de colagem e apropriação de outros autores, fazem parte da discussão política e estética por trás das imagens que nos tocam afetivamente na obra da artista canadense. Cwynar volta a um tipo de estética cinematográfica que muito nos lembra Godard, para quem a política não é apenas discurso, mas ação; e rompimento estético não é mero adereço para vender arte, mas uma forma de subversão.

FIGURA 6
Sara CWYNAR (1985)

Red Film, 2018

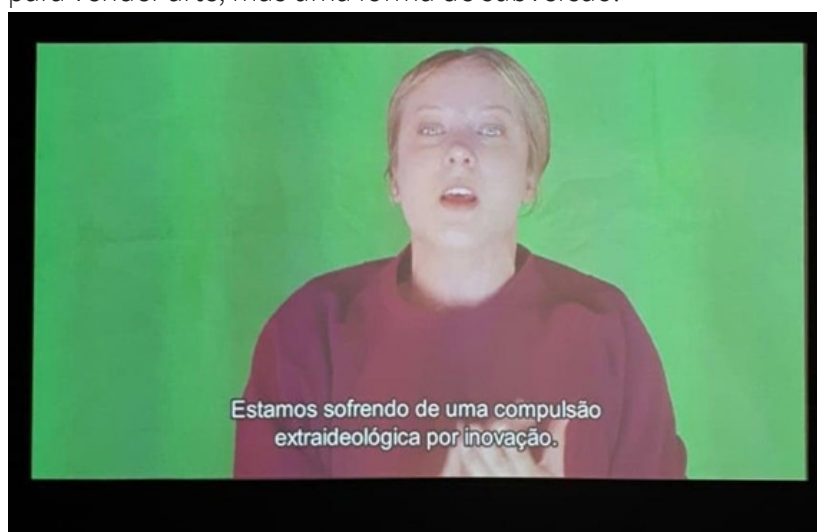
Filme em 16mm convertido
para vídeo digital (cor, som)

13 min

The Museum of Modern Art
(MoMA), Nova Iorque, Estados
Unidos

© Sara Cwynar

Fotografia: Caroline Schmidt



Há inúmeros pontos de encontro entre o fazer cinematográfico do cineasta e da artista. O experimental como ponto de partida é um deles; não de uma forma forçada na qual tanto o ponto inicial quanto o final buscam aquilo que seria o experimental. Sabe-se que Godard filmou alguns de seus longas, como *À bout de souffle* (1960), por exemplo, sem que o roteiro estivesse pronto, ou seja, parte do resultado final da obra foi concebido simultaneamen-

4

Jean-Luc Godard (França, 1930) inicia sua carreira no cinema enquanto crítico. Sua contribuição mais relevante se deu na revista *Cahiers du Cinéma*, criada em 1951 por André Bazin, Lo Duca e Jacques Doniol-Valcroze. É em 1960, com o apoio e com o roteiro inspirado pelas histórias de seu companheiro de trabalho na *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut, que Godard grava seu primeiro longa, *À bout de souffle* (1960), o marco inicial da *Nouvelle Vague*. O rompimento de Jean-Luc Godard tanto com a *Nouvelle Vague*, quanto com seu amigo Truffaut, foi lento e radical e acompanhou os tensionamentos políticos do mundo. O primeiro se radicalizava estética e politicamente. Era um leninista autodeclarado; tomava posicionamentos políticos e não esperava menos de seus companheiros de profissão. Alguma informação sobre tais desentendimentos podem ser encontradas em livros e na internet. Por exemplo, um artigo do Correio IMS (Instituto Moreira Salles). Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/uncategorized/cartas-de-rompimento-entre-godard-e-truffaut-por-victor-calcagno/>>

te à própria obra. O roteiro ou o planejamento se curva diante das possibilidades ou dificuldades surgidas durante a filmagem.

Uma semelhança marcante é a maneira de encarar o processo de filmar e fotografar como um momento de criação: “Eu gosto de abrir meu processo para todas as coisas aleatórias que podem acontecer no estúdio [...] Então, muitos erros [...] podem ser elementos interessantes da imagem”, diz Cwynar (2015, tradução nossa). Em concordância, podemos fazer um paralelo da fala da artista e de seu modo de encarar o processo criativo com o do cineasta. Para ele, o momento de filmar também era um momento para se criar, se inventar ou reinventar: “Se sabemos antecipadamente tudo que vamos fazer, não vale a pena fazê-lo. Se um espetáculo está todo escrito, para que filmá-lo? Para que serve o cinema, se ele vem depois da literatura?” (GODARD apud COUTINHO, 2010, p.62).

O sentido de ambos é tentar lidar com os imprevistos como uma parte, entre outras, da construção imagética. Não quis utilizar a palavra erro porque ela vem carregada de um juízo de valor; se a obra não está pronta e não partiu de A para chegar linearmente em B, não há um modelo adequado ao qual possamos compará-la e dizer que o imprevisto é um erro — muitos críticos já rotularam escolhas estéticas como erros de forma injusta.

O atento olhar para as cores e suas possíveis consequências na psique humana também intersecciona o trabalho dos dois. Como já mencionado acima, a artista busca estudar as cores e tentar entender a política mercadológica por trás delas. Ou seja, como o mercado se apropria das cores e cria analogias por meio da repetição para fomentar o consumo. Godard também reconhece o potencial político das cores. Num estudo sobre a cor no cinema, Ferreira (2011 apud DOMINGUES, 2013, p.71) cita Godard como um dos grandes coloristas do cinema nos anos 1960. Para o pesquisador, o cineasta busca “introduzir a discordância da cor como expressão de desordem, de caos, e como expressão de intensificação quer de sentimentos quer de efeitos de falso” (ibidem).

FIGURA 7

Sara CWYNAR (1985)

Red Film, 2018

Filme em 16mm convertido para vídeo digital (cor, som)

13 min

The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos

Em exibição na Bienal de São Paulo, 2018

Fotografia: Leo Eloy

FIGURA 8

Sara CWYNAR (1985)

Red Film, 2018

Filme em 16mm convertido para vídeo digital (cor, som)

13 min

The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos

Em exibição na Bienal de São Paulo, 2018

Fotografia: Ben Davis



No longa-metragem *La Chinoise* (1967) (Imagens 9, 10 e 11), o vermelho explode as telas do cinema e os olhos dos espectadores como se fosse a cor o próprio sinônimo da revolução. O vermelho de Godard não é sangue, como assinalou Louis Aragon no seu artigo *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?* (1965). O diretor não busca uma mimese do sangue humano, ele vai além: por meio das memórias sensíveis do espectador, ele constrói seu próprio sangue com uma nova significação.

FIGURA 9
Jean-Luc GODARD (1930)
La Chinoise, 1967
Filme
96 min



“Estamos sofrendo de uma compulsão extra-ideológica por inovação”, diz Cwynar num trecho de sua obra *Red Film* (2018). Ela defende que hoje em dia é básico se ter interesse pela novidade. Vivemos tempos de compulsão pelo progresso num mundo que abandonou suas ideologias e não se agarra a mais nada que não sua própria ansiedade e desejo de auto-aniquilação. O texto, ou uma espécie de manifesto, produzido pela artista é uma colagem de frases de obras que vão do discurso da Rainha Elizabeth I até as obras de Roland Barthes (GREENBERGER, 2018). O processo de rearranjo de imagens ou palavras pode ser caracterizado como um ato subversivo de repensar e rerepresentar um discurso, quase uma discussão semiótica. Jean-Luc é um especialista nisso. Além das fases mais atuais do diretor, carregadas na colagem (*Film Socialism* (2010), *Adieu au Langage* (2014), *Le Livre D'Image* (2018)), temos também o projeto *Histoire(s) du cinéma* (1988). Godard propõe o abandono da produção de novíssimas imagens para uma reciclagem de velhas imagens que podem formar uma nova imagem ou um novo discurso por meio

do atrito gerado entre passado e presente — quando se produziu a imagem e quando ela se apresenta nessa nova configuração.

Poderíamos pensar o modo de montagem em Godard em acordo com o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, historiador da arte. Nesta obra inacabada, Warburg aproxima imagens da História da Arte colocadas em pranchas e, ao aproximá-las, busca estudar o que ele chama de ato fundamental da civilização humana. Este ato, para o autor é “a criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior”:

Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. Trata-se de andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana (WARBURG, 2009, p. 125).

As imagens das pranchas de Warburg foram muitas vezes rearranjadas também. Podemos inferir, como disse Martin Warnkens, que essas reconfigurações “indica [m] bem que Warburg não via cada imagem permanentemente fixada a um determinado contexto, mas que em cada nova constelação a confiava um novo significado” (apud MACIEL, 2018 p.199). Esse jogo de ressignificação está presente nas obras de Godard pela apropriação das imagens existentes na nossa cultura e rearranjo destas. Como, por exemplo, os símbolos socialistas e comunistas presentes em *La Chinoise* (1967) ou os frames de filmes que compõem a série *Histoire(s) du cinéma* (1988).

Ou poderíamos, também, pensar o conceito de montagem que me parece mais potente para olhar a obra de Godard, que seria a imagem dialética de Walter Benjamin. Se Warburg buscava o ato fundamental da civilização humana, Benjamin tentava mapear os buracos nessa colcha retalhada que é a história, como consta anotado em sua obra *Passagens*, fragmento [N 1, 2]. “O que são



FIGURA 10 E 11
Jean-Luc GODARD (1930)
La Chinoise, 1967
Filme
96 min

desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa” (BENJAMIN apud RIBEIRO, 2016, p. 26).

O filósofo busca fazer justiça aos cantos escondidos e mofados da história da única forma possível: utilizando-os⁵. Sendo assim, é com a utilização dessas imagens formadas no passado em contraponto a essas imagens resgatadas no presente, o limiar entre elas, a intersecção por meio do choque temporal que trará a imagem dialética. “É o passado colocando o presente numa situação crítica”:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN apud RIBEIRO, 2016, p. 30).

Os dois pensadores propõem uma análise dialética e não-linear das imagens e suas construções. O ponto crucial da análise benjaminiana, entendo, é a potencialidade do choque e o instante da imagem crítica, a única imagem verdadeira, segundo o autor. Vejo a montagem e, conseqüentemente, a produção de imagens em Godard como algo que vai além da busca da associação e reinterpretação dos gestos, ela dialoga com aquilo que não está documentado, com as ausências, com a Outra História. Assim como a imagem em Godard, a imagem dialética de Benjamin é arrebatadora e está em eterno confronto. Cwynar também se

5

Ainda em Passagens, Fragmento N 1a, 8: Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não suntuariarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventá-los, e sim fazê-los justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN apud RIBEIRO, 2016, p. 27)

apropria de objetos e os coloca em diálogo com outros objetos e imagens já existentes para, por meio de novas imagens, criar um discurso. Ambos, cineasta e artista, contam histórias com suas narrativas, nesse sentido, suas montagens e escolhas imagéticas também são um questionamento sobre o poder, sobre por que temos essas imagens e o que sua existência nos diz sobre a nossa sociedade. A apropriação de objetos por Cwynar, a apropriação de imagens por Godard e a apropriação da palavra por ambos, buscam refletir sobre o poder. Um discurso visual, uma propaganda, um filme, um vídeo é poder para os dois artistas. “A apropriação do cinema por Godard talvez tente destruí-lo, ou ao menos atestar sua morte, não com o humor paródico, como muitas obras em vídeo, mas, entre outros fatores (como a narração, o próprio conteúdo) com a explicitação de seu funcionamento.” (OTAGAKI et al, 2009).

As inclinações políticas do cineasta não são segredo para ninguém. Tampouco parecem ser as da artista visual, que, assim como ele, busca subverter seu campo por meio do ressignificado e da indagação sobre o poder do discurso no mundo capitalista. Para exemplificar, temos a própria fala da artista para a revista *Sleek*, “como coisas intangíveis como cor ou tom de pele ou ideias sobre o que é bonito são padronizadas e reproduzidas pelo capitalismo e por pessoas no poder” (apud O’REGAN, 2019, tradução nossa).

Talvez o vídeo *Red Film* não rompa grandes limites estéticos — prova disso é o reconhecimento da influência de Godard em suas obras — e não nos jogue imagens de violência explícita. Cwynar não é uma artista de vanguarda na França dos anos 1960 como era Godard. Entretanto, sua potência e seu elo com o cineasta encontram-se aí mesmo: no perfeito ponto de encontro entre a) uma estética reconhecível e aprazível. Assim, fechando com a proposta curatorial *Aos Nossos Pais de Cesarco* que discute sobre “primeiras relações”, não só parentais, biológicas, mas talvez estéticas. E b) um discurso que, em meio à arte política, volta-se para os questionamentos das engrenagens do sistema, para um questionamento ideológico e semiótico. Para Cwynar e Godard, discutir estética é discutir um discurso político e é isso que os une.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. BOLLE, Willi. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Artistas-Curadores da 33ª Bienal anunciam suas propostas expositivas**. 25 abr. 2018. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/5034>.

COUTINHO, Mario Alves. **Escrever com a câmera**: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

COUTINHO, Mario Alves; MAYOR, Ana Lucia Souto. **Godard e a educação**. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

CWYNAR, Sara. Sara Cwynar: Image philosophy. [Entrevista concedida a] Lara Casselman. **She's Mercedes**, 13 nov. 2015. Disponível em: <https://www.mercedes-benz.com/en/she/lifestyle-and-fashion/sara-cwynar-image-philosophy/>.

CWYNAR, Sara. Sara Cwynar's Contemporary Nostalgia: Kitsch and pleasure in the information age. [Entrevista concedida a] Gabriel Ritter. **Aperture**, 03 out. 2018. Disponível em: <https://aperture.org/editorial/cwynar-interview/>.

DOMINGUES, G. R. Sonoridades godardianas: uma breve análise do som de Pierrot le fou. Sobre uma educação da escuta no cinema. In: COUTINHO, M.A; MAYOR, A. L. S. **Godard e a educação**. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

GREENBERGER, Alex. A Market of the Senses: Sara Cwynar Finds Truths and Untruths in Advertising. **Artnews**, 21 nov. 2018. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/artists/market-senses-sara-cwynar-finds-truths-untruths-advertising-11377/>.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas Mnemosyne e Saber Visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, p. 191-209, 16 nov. 2018. Revista Ícone. <http://dx.doi.org/10.34176/icone.v16i2.238041>. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.34176/icone.v16i2.238041>.

O'REGAN, Kathryn. Sara Cwynar on the feminist art of smashing capitalist image culture. **Sleek**, 19 mar. 2019. Disponível em: <https://www.sleek-mag.com/article/sara-cwynar/>.

OTAGAKO, Caio et al. Como Histoire(s) du Cinéma sintetiza as idéias de Godard? **Revista Universitária do Audiovisual**, n. 8, jan. 2009. UFSCar, São Carlos, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/>.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMR Martins Fontes, 2017.

RIBEIRO, Daniel Melo. As Imagens Dialéticas de Walter Benjamin na Montagem de Godard. **Revista Paralaxe**: Revista de Estética e Filosofia da Arte, São Paulo, v.4, n.1, 2016, p. 22-47. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/30999/21544>.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. **Revista Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ Dossiê Aby Warburg. (Organização Cezar Bartholomeu), ano XVI, número 19, 2009. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-19/>



íCONE

WWW.SEER.UFRGS.BR/ICONE