

ARS | ANO 19 | N 43 | 2021



N.43

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr

Pró-Reitor de Graduação Prof. Dr. Edmund Chada Baracat

Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Dr. Sylvio Roberto Accioly Canuto

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária Profa. Dra. Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretora Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-Diretor Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA

Presidente Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA

Coordenadora Profa. Dra. Dora Longo Bahia

Vice-Coordenador Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

Membro Prof. Dra. Sumaya Mattar

Representante discente Rodrigo Calixto

Secretaria Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Vice-Chefe Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac

Secretaria

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

Editores

Dora Longo Bahia

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Liliane Benetti

[Escola de Belas Artes/UFRJ]

Luiz Claudio Mubarak

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Sônia Salzstein

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Editora assistente

Lara Casares Rivetti

Projeto gráfico

Nina Lins

Logotipo

Donato Ferrari

Diagramação

Nina Lins e Leonardo Nones

Assistência editorial e comunicação institucional

Leonardo Nones

Capa

Nina Lins

Produção editorial

Lara Casares Rivetti

Revisão

Pedro Taam e Lara Casares Rivetti

Conselho editorial

Andrea Giunta

[Univ. de Buenos Aires]

Annateresa Fabris

[USP]

Anne Wagner

[Univ. of California]

Antoni Muntadas

[M.I.T.]

Antônia Pereira

[UFBA]

Carlos Fajardo

[USP]

Carlos Zilio

[UFRJ]

Eduardo Kac

[Art Institute of Chicago]

Frederico Coelho

[PUC-Rio]

Gilbertto Prado

[USP]

Hans Ulrich Gumbrecht

[Stanford Univ.]

Irene Small

[Princeton Univ.]

Ismail Xavier

[USP]

Leticia Squeff

[Unifesp]

Lisa Florman

[The Ohio State Univ.]

Lorenzo Mammi

[USP]

Marco Giannotti

[USP]

Maria Beatriz Medeiros

[UNB]

Mario Ramiro

[USP]

Milton Sogabe

[UNESP]

Moacir dos Anjos

[Fund. Joaquim Nabuco]

Mônica Zielinsky

[UFRGS]

Regina Silveira

[USP]

Robert Kudiella

[Univ. der Künste Berlin]

Rodrigo Duarte

[UFMG]

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

[UFBA]

Sônia Salzstein

[USP]

Suzete Venturelli

[UFRGS]

Tadeu Chiarelli

[USP]

T. J. Clark

[Univ. of California]

Walter Zanini [*in memoriam*]

[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas
ECA_USP 2021<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320

ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:

ars@usp.br

Nos últimos anos, a revista **ARS** veio ampliando de modo gradual seu escopo de atuação, incursionando por temas diversos das artes e da cultura, nem sempre diretamente ligados às artes visuais, mas de inegável interesse para a área. Essa ampliação do escopo não alterou, todavia, o foco prioritário da publicação, que segue sendo as artes visuais. A mudança foi instigada por um difuso sentimento de inquietação, crescente nos últimos tempos; para todos, tornava-se cada vez mais incontornável o imperativo de uma visão mais complexa e multifacetada da arte, especialmente a partir do final da década de 2010. Sob o signo do agravamento da situação mundial, com a crise ambiental e o colapso social que resultava do recrudescimento da desigualdade e da fome, amadurecia, enfim, entre os editores, o desejo de oferecer um quadro mais complexo e diversificado da arte na atualidade, capaz de mostrar a produção artística implicada no horizonte mais amplo da realidade política e social contemporânea.

Tal como a mais recente mudança no projeto gráfico de **ARS**, premida, principalmente, pela adoção exclusiva do meio digital, o redirecionamento editorial é ainda uma experiência em curso, que solicita tempo, reflexão e um trabalho paciente e meticuloso de compreensão da resposta de autores, leitores, como também a avaliação da capacidade da revista, em seu formato editorial atual, de capturar com mais acuidade seu objeto – como se sabe, cada vez mais ampliado e resistente a categorizações. Por certo, desde sempre prezamos a interdisciplinaridade e a consideramos uma premissa já internalizada na produção de conhecimento, num processo ademais deslanchado já há muito, nos anos 1960, quando as ciências sociais, a crítica literária e o campo das humanidades em geral rebelaram-se diante de bem estabelecidas instituições e de seus métodos canônicos, alargando

e renovando notavelmente seus limites e objetos. De lá para cá, não se espera de trabalhos de investigação que se pretendem rigorosos menos do que uma inteligência interdisciplinar.

Mas nem por isso julgamos que se possa descuidar do campo disciplinar da arte, negligenciar o legado, por certo problemático, de suas antigas disciplinas – inclusive para criticá-las com mais propriedade. Daí advém a decisão editorial de não renunciar ao enfoque prioritário nas artes visuais, capaz de incursionar com desenvoltura por seu campo disciplinar – e também, naturalmente, fora dele. O maior desafio que essa decisão nos sinaliza, daqui por diante, parece ser o de buscar um ponto de equilíbrio – ou de confronto produtivo – a partir do qual não percamos de vista nosso compromisso editorial com o debate e a reflexão sobre arte. Como vem ocorrendo nas edições mais recentes de **ARS**, o volume de n. 43 reúne textos a revelarem autores provenientes de um leque diversificado de *backgrounds* e formações acadêmicas, e que propõem métodos e abordagens variados do objeto artístico ou da questão cultural – trazendo à tona, ademais, o caráter rico e diversificado da formação em artes oferecida nos cursos de pós-graduação pelo país afora.

Abre a publicação o ensaio "Um Cinema concreto: os filmes do Fluxus", no qual Hermano Callou ilumina uma produção pouco discutida e raríssimas vezes abordada na história da arte contemporânea a partir dos anos 1960, destacando-se a singularidade das dimensões do "concreto" e do "monomórfico" que deveriam marcar os filmes produzidos pelos artistas do grupo. Segue-se o texto "Do espaço cibernético à Guerra dos Canaimés: imagens que ganham vida e a arte como armadilha", em que Alessandra Bergamaschi discute a espécie de ecologia das imagens que

marca a vida contemporânea, as quais já não se deixam explicar à luz das teorias tradicionais do simulacro; essas imagens já não se ofereceriam como instâncias vicárias, assomando, em vez disso, como experiências fundantes, que operam mediante uma inteligência de sistema, no limite prescindindo da injunção humana para se interrelacionarem. Alessandra interroga as cosmovisões na obra do artista de origem indígena Jaider Esbell, morto recentemente, como uma espécie de núcleo duro, a resistir a tal automatismo das imagens.

Em "Judith Scott: a tessitura do devir", Solange de Oliveira focaliza o percurso da obra de Judith Scott (1943-2005), artista norte-americana portadora da síndrome de Down, e que viveu inteiramente para seu fazer, confinada em instituições de cuidados. Evitando parcimoniosamente qualquer aceno a abordagens teóricas, a autora recorre com sutileza às noções bergsonianas da temporalidade – o tempo complexo, denso, não finalista, não instrumental tal como revelado pelo filósofo – para entender a relação íntegra e amorosa de Judith com o fazer, a partir de uma experiência refinada com cores, fios e materiais têxteis. No ensaio "O espaço delas: a participação de artistas mulheres nos Panoramas tridimensionais do MAM-SP (1972-1991)", Tatiana Sampaio Ferraz examina com acuidade, firmada em consistente acervo de documentos, a participação de artistas mulheres nas edições do Panorama da Arte Atual Brasileira dedicadas à escultura, com foco especial nas décadas de 1970 e 1980, buscando compreender, através da análise desse caso particular, a inserção das mulheres artistas no meio de arte brasileiro.

O texto "Contrahistoria, geopolítica e interseccionalidad en la construcción de la obra de Adriana Varejão y Joana Vasconcelos", de

autoria de Gloria Lapeña-Gallego, procede ao exame *pari passu* das obras das duas artistas, apontando como cada uma delas, a seu modo singular, reconfigura o campo institucional da história, fazendo intervir em suas narrativas novos personagens e novas motivações, revertendo premissas colonialistas, iluminando facetas patriarcais, assim infundindo a essas narrativas um potencial crítico, de desconstrução e emancipação. A empreitada feminista da autora é centralmente mobilizada pela noção foucaultiana de *contrahistória*. Em "Magnolia: a construção imagética de uma muxe por Graciela Iturbide", Luiza Possamai Kons examina a obra que a fotógrafa mexicana dedicou às *muxes*, homens da comunidade indígena zapoteca, da cidade mexicana de Juchitán, no estado mexicano de Oaxaca, que se identificam com o gênero feminino, e cuja cultura de travestimento, reconhecida e consagrada pelos seus, reporta ao período pré-hispânico.

Enfeixa o conjunto de artigos selecionados para esta edição o ensaio "Comunidade miniatura: arte, modernidade, vazio", no qual Artur de Vargas Giorgi, propondo um percurso estético pela modernidade espelhado nas derivas de Walter Benjamin, comenta a experiência de um mundo fragmentado, museificado e miniaturizado nas obras de artistas e escritores contemporâneos, como Oscar Masotta, Leon Ferrari e Ilya Kabakov. Complementando a seção de artigos inéditos, publicamos três textos de um conjunto de seis selecionados, em fevereiro deste ano, no âmbito do projeto *Diálogos com a Graduação*, os três primeiros tendo aparecido no número 41 da **ARS**. O projeto, como se sabe, visa incentivar à carreira teórica jovens pesquisadores cursando a graduação em cursos de artes ou áreas afins. Aparecem no volume 43 os textos: "Umberto Baldini, Ornella Casazza e Alessandro Conti: a obra de arte e sua existência no tempo", de João

Guilherme Parisi; "Pedagogia Griô: paradigmas para a arte/educação com a tradição oral", de Carolina Eiras Pinto, Iago Cerqueira dos Santos, Pamella Correia Croda e Thiago de Jesus Correa, e "William Blake contra os 'moinhos satânicos' da racionalidade moderna", de Isabela Ferreira Loures.

No primeiro deles, o pesquisador discute a complexidade de decisões envolvidas no restauro de obras de arte a partir de diferentes concepções de restauradores italianos em torno da recuperação do *Crucifixo*, de Cimabue, danificado na enchente do rio Arno em 1966, ressaltando o desafio de sopesar as perdas estéticas sofridas pelo original e a retenção dos rastros da ação do tempo, sob o risco de se falsear, no processo de restauração, a historicidade das próprias obras. No artigo subsequente, os autores abordam as potenciais contribuições da adoção da pedagogia Griô ao ensino formal; conforme explicam, trata-se de uma metodologia experimental de ensino que enaltece a vivência formativa e os saberes surgidos em práticas comunitárias, inspirada na tradição africana de transmissão oral de conhecimentos e adaptada às matrizes culturais e à realidade brasileiras. Já em "William Blake contra os 'moinhos satânicos' da racionalidade moderna", Isabela Ferreira Loures analisa a primazia da imaginação na obra literária e artística de Blake à luz de sua insubordinação ao racionalismo e ao empiricismo em voga, notadamente o pensamento de Francis Bacon, John Locke e Isaac Newton, designados por Blake "tríade satânica", contra a qual contendeu com exasperação, ao passo que se aproximou, à sua maneira, das proposições do filósofo irlandês Georges Berkeley.

Reiterando uma das pedras de toque da revista, que consiste em

oferecer aos leitores versões brasileiras de textos estrangeiros de difícil acesso, referenciais para a pesquisa no campo da arte, esta edição traz a público tradução inédita do texto "O revivalismo da arquitetura", de William Morris, autor reconhecido na tradição marxista como pioneiro nos estudos sobre estética, arquitetura e *design*. Nesse escrito de 1888, Morris lança-se contra o neogótico de sua época, ressaltando o artificialismo daquela empreitada que podia, quando muito, alcançar efeitos imitativos vulgares, uma vez que a vitalidade inerente às edificações medievais decorria da expressão mesma de uma vida social que, àquela altura, mostrava-se inelutavelmente transformada pela modernização industrial.

Destacamos, por fim, o ensaio visual que André Leite Coelho elaborou especialmente para esta edição de **ARS**, reunindo um conjunto de fotografias sob o instigante título "Estão mais perto do que parecem", algumas das quais mostrando imagens de outras imagens. São fotos que revelam extraordinária limpidez e simplicidade estrutural, despertando-nos um tipo de atenção rara, por assim dizer, a fundo perdido, propícia a uma experiência qualificada de *observação*. O ensaio de Coelho mostra de que maneira a ideia de horizonte e o uso de diagonais é basilar na percepção espacial, de sorte que em cada imagem há um pequeno aprendizado sobre os modos como o espaço pode sempre se revelar uma vez mais a nós.

Os editores/
dezembro de 2021

SUMÁRIO

10

ENSAIO VISUAL
**ESTÃO MAIS PERTO
DO QUE PARECEM**

ANDRÉ LEITE COELHO

21

ARTIGO
**UM CINEMA CONCRETO: OS
FILMES DO FLUXUS**

HERMANO CALLOU

68

ARTIGO
**DO ESPAÇO CIBERNÉTICO
À GUERRA DOS CAINAMÉS:
IMAGENS QUE GANHAM VIDA
E A ARTE COMO ARMADILHA**

ALESSANDRA BERGAMASCHI

116

ARTIGO
**JUDITH SCOTT: A
TESSITURA DO DEVIR**

SOLANGE DE OLIVEIRA

155

ARTIGO
**O ESPAÇO DELAS: A PARTICIPAÇÃO
DE ARTISTAS MULHERES NOS
PANORAMAS TRIDIMENSIONAIS
DO MAM-SP (1972-1991)**

TATIANA SAMPAIO FERRAZ

227

ARTIGO
**CONTRAHISTORIA, GEOPOLÍTICA
E INTERSECCIONALIDAD EN LA
CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA DE
ADRIANA VAREJÃO Y JOANA
VASCONCELOS**

GLORIA LAPEÑA-GALLEGO

273

ARTIGO
**MAGNOLIA: A CONSTRUÇÃO
IMAGÉTICA DE UMA MUXE
POR GRACIELA ITURBIDE**

LUIZA POSSAMAI KONS

315

ARTIGO
**COMUNIDADE MINIATURA:
ARTE, MODERNIDADE E
VAZIO**

ARTHUR DE VARGAS GIORGI

SUMÁRIO

367

TRADUÇÃO

**O REVIVALISMO
DA ARQUITETURA**

WILLIAM MORRIS
GUSTAVO LOPES DE SOUZA
RAISSA LOPES GONÇALVES

395

DIÁLOGOS COM
A GRADUAÇÃO

**UMBERTO BALDINI,
ORNELLA CASAZZA E
ALESSANDRO CONTI:
A OBRA DE ARTE E SUA
EXISTÊNCIA NO TEMPO**

JOÃO GUILHERME PARISI

431

DIÁLOGOS COM
A GRADUAÇÃO
**PEDAGOGIA GRIÔ:
PARADIGMAS PARA A
ARTE/EDUCAÇÃO COM
A TRADIÇÃO ORAL**

CAROLINA EIRAS PINTO
IAGO CERQUEIRA DOS SANTOS
PAMELLA CORREIA CRODA
THIAGO DE JESUS CORREA

462

DIÁLOGOS COM
A GRADUAÇÃO
**WILLIAM BLAKE CONTRA
OS “MOINHOS SATÂNICOS”
DA RACIONALIDADE
MODERNA**

ISABELA FERREIRA LOURES

ANDRÉ LEITE COELHO

**ESTÃO MAIS
PERTO DO
QUE PARECEM**



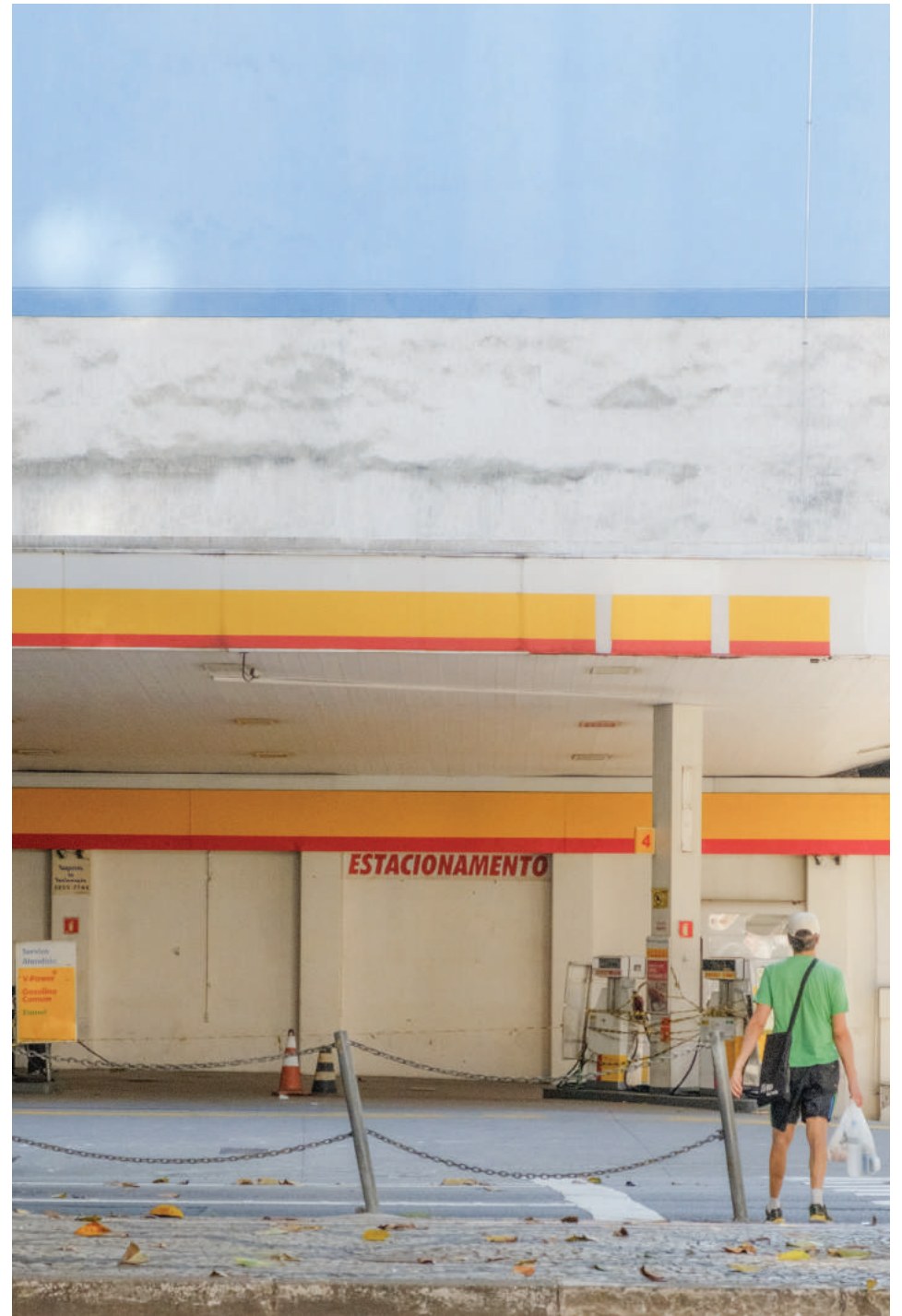
















André Leite Coelho

DOI: [doi.org/10.11606/
issn.2178-0447.
ars.2021.186218](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186218)

CAPA

SÃO PAULO, 2017, fotografia digital.

1

SÃO PAULO, 2017, fotografia digital.

2

SÃO PAULO, 2018, fotografia digital.

3

GONÇALVES, 2019, fotografia digital.

4

ITAMONTE, 2021, fotografia digital.

5

SÃO PAULO, 2017, fotografia digital.

6

SÃO PAULO, 2017, fotografia digital.

7

SÃO PAULO, 2019, fotografia digital.

8

SÃO PAULO, 2020, fotografia digital.

9

SÃO PAULO, 2020, fotografia digital.

UM CINEMA CONCRETO: OS FILMES DO FLUXUS

HERMANO CALLOU

A CONCRETE CINEMA
FLUXUS'S FILMS

UN CINE CONCRETO
LAS PELÍCULAS DEL
FLUXUS

RESUMO

Este artigo pretende discutir o conjunto de filmes realizados nos anos 1960 pelos artistas do Fluxus, sob a orientação de George Maciunas. O texto defende a hipótese de que os filmes do grupo representam uma entrada privilegiada para compreender a ruptura histórica com o paradigma compositivo do cinema de vanguarda. O artigo propõe uma interpretação do cinema do Fluxus a partir da história da arte, segundo uma análise que aprecia os filmes do coletivo em relação ao seu contexto histórico de produção e exibição.

PALAVRAS-CHAVE Fluxus; Cinema experimental; Não composição

ABSTRACT

This paper aims to discuss the films made in the 1960s by Fluxus artists under the guidance of George Maciunas. We defend the hypothesis that they represent a significant break with the compositional paradigm of Avant-Garde cinema, proposing an interpretation of Fluxus' cinema from the point of view of Art History and developing an analysis that considers the collective's films in relation to their historical context of production and exhibition.

KEYWORDS Fluxus; Experimental Film; Noncomposition

RESUMEN

Este artículo pretende discutir el conjunto de películas realizadas en los años 1960 por los artistas del Fluxus, bajo la orientación de George Maciunas. El texto defiende la hipótesis de que las películas del grupo representan una entrada privilegiada para comprender la ruptura histórica con el paradigma compositivo del cine de vanguardia. El texto propone una interpretación del cine del Fluxus desde la historia del arte, según un análisis que aprecia las películas del colectivo en relación a su contexto histórico de producción y exhibición.

PALABRAS CLAVE Fluxus; Cine experimental; No compositivo



“A história do cinema de vanguarda” é a história “do esforço consciente de superar a reprodução” do mundo permitida pelo cinematógrafo e “atingir o uso livre dos meios de expressão cinematográficos” (RICHTER, 2002, p. 18). Esta frase estampava o artigo *Film as an original Art Form*, publicado pelo artista Hans Richter em 1955, nos Estados Unidos. Escrito para a primeira edição da revista *Film Culture*, que se tornaria nas mãos de seu editor Jonas Mekas a publicação porta-voz do cinema independente americano, o artigo de Hans Richter pretendia assumir um papel significativo de mediação histórica: o texto representava uma tentativa de situar o jovem cinema experimental americano em continuidade com a tradição do cinema de vanguarda europeu. O esforço de mediação era articulado pelas próprias mãos de uma das figuras fundadoras da vanguarda no cinema. “O problema com que estamos lidando aqui”, escreve, “é o do cinema como uma forma de arte original” (Ibidem, p. 16). O cinema poderia apenas se constituir enquanto arte, afirmava, quando descobrisse as regras fundamentais de seu meio, que não deveriam ser confundidas com sua capacidade representacional. O principal problema do cinema era a superação do seu destino de reprodução automática do mundo pela ação formadora do artista. “O que é uma obra de arte antes de ir para frente da câmera, como a

atuação, a encenação e o romance, não é uma obra de arte na tela”, afirmava o artista (Ibidem, p. 15), citando diretamente a obra pioneira de poética do cinema de V. I. Pudovkin. A tese de Pudovkin, subtendida pelo artigo em questão, era a de que “um filme não é filmado”, “mas construído” (PUDOVKIN, 1960, p. 2). “A criação final, o filme” emergiria “passo a passo” pela “composição artística consciente” (Ibidem). “Antes dessa questão fundamental [...] ser esclarecida”, seria “impossível falar do cinema como uma arte independente” (RICHTER, 2002, p. 15).

A identidade da tradição do cinema de vanguarda, que Hans Richter pretendia assegurar com seu texto, estava, na verdade, prestes a se quebrar historicamente. A história do cinema experimental americano da segunda metade do século XX é, em grande medida, a história da ruptura com o paradigma compositivo do cinema de vanguarda, que o texto de Hans Richter tomava como princípio constitutivo da própria ideia do cinema enquanto arte. A crença modernista de que a forma de compor do cinema deveria explorar as propriedades específicas do meio hoje nos parece menos relevante que a crença mais profunda, subtendida no artigo, de que o caráter distintivo do fazer artístico podia ser subsumido pela atividade de composição. O presente artigo pretende contribuir para a compreensão da formação histórica do campo ampliado da imagem em movimento,

que se inicia nos anos 1960 e 1970. A centralidade do cinema dentro do campo da arte contemporânea se tornou uma constatação crítica comum, que não impede que a tradição do cinema experimental continue ocupando no discurso crítico um lugar curiosamente marginal no entendimento da formação da arte contemporânea. O artigo pretende discutir um conjunto de filmes em geral posto de lado tanto na história da arte quanto nas historiografias canônicas do cinema de vanguarda¹: o cinema do Fluxus. O grupo Fluxus, montado em 1962 por George Maciunas em Nova York, consistiu em uma rede transdisciplinar de artistas que, na esteira de Marcel Duchamp e de John Cage, pretendiam propor o que acreditavam se tratar de um novo vínculo entre arte e vida. A nossa hipótese é a de que obra fílmica do Fluxus pode se revelar uma entrada privilegiada para a compreensão das transformações históricas que ajudariam a romper o modelo compositivo do cinema de vanguarda, que, poucos anos antes, Hans Richter podia cultivar como se ainda se tratasse de uma grande promessa de futuro.

O cinema de Fluxus pode ser concebido como um empreendimento centrado no próprio George Maciunas, que atuou como realizador, produtor, divulgador e programador dos filmes do grupo. A existência dos filmes do Fluxus enquanto uma obra articulada é em grande medida resultado de sua atuação. A obra representa um dos *corpus* de filmes mais diversos da história do cinema, que pode ser compreendida em conjunto a partir da noção abrangente de concretismo. A ideia de arte concreta é uma noção popular dentro da tradição da arte moderna, que encontra, contudo, um sentido específico dentro do discurso do Fluxus. A nova arte americana de perfil neodadaísta poderia ser descrita, escrevia George Maciunas, segundo dois eixos de coordenadas: a abscissa agenciando a transição das artes do tempo em direção às artes do espaço, a ordenada definindo a transição da artificialidade em direção ao concretismo (MACIUNAS, 2006, pp. 78-79). A arte do Fluxus pretendia suturar meios artísticos distintos, propondo trabalhos de arte que imbricavam as tradições das artes temporais e das artes espaciais. O presente artigo, no entanto, pretende deixar de lado o eixo da abscissa, concentrando-se unicamente no eixo da ordenada, estruturado pela polaridade da artificialidade e da concretude.

O artista concreto, afirma Maciunas no mesmo texto, prefere “a unidade da forma e de conteúdo à sua separação [...] um concretista percebe e exprime um tomate podre, mas não transforma sua realidade, nem sua forma” (Ibidem, p. 79). A ideia de arte concreta de Maciunas retomava o célebre ensaio escrito na *Art News* em 1958 pelo artista do Fluxus Allan Kaprow, sobre o legado de Jackson Pollock. A “dança do *dripping*” de Pollock teria aberto o caminho para a geração seguinte de artistas na medida em que foi capaz de se desfazer das “considerações a respeito da ‘composição’” (KAPROW, 2006, p. 40). As pinturas dadaístas e surrealistas que inspiravam o pintor americano pareciam demasiadamente “artificiais’, ‘arranjadas’ cheias de refinamento” (Ibidem), excessivamente preocupadas com as “relações parte-ao-todo e parte-a-parte” (Ibidem), diante da nova visualidade que ele estava experimentando. O golpear da tinta uniformemente por toda a superfície da tela, disposta agora sobre o chão, não se configurava como uma síntese de relações formais, que poderia ser apreciado pela sua estrutura interna. “O que temos, então, é uma arte que tende a se perder para fora dos seus limites” (Ibidem, p. 43), para a qual os quatro lados do quadro seriam apenas uma “interrupção abrupta da atividade”, que por princípio poderia se seguir indefinidamente, “como se recusasse a aceitar a artificialidade de um final” (Ibidem, p. 41).

A arte de Jackson Pollock, no texto do futuro membro do Fluxus, representava o esgotamento do gênero da pintura, apontando a vastidão do mundo concreto fora da moldura como o novo campo de preocupações da arte. “Um odor de morangos amassados”, “três batidas na porta da frente”, “um chapéu de jogador de boliche”, “tudo”, se tornaria material para a “nova arte concreta” (KAPROW, 2006, pp. 44-45). A noção de arte concreta, retomada por Maciunas poucos anos depois, assumia, em seu texto, a forma de um espectro contínuo, que representava a transição gradativa de uma arte menos concreta em direção a uma mais concreta. A progressão em concretude pode ser compreendida como proporcional ao modo como o artista se desvencilha da artificialidade da atividade da composição.

Uma característica marcante da maioria dos filmes do Fluxus é o que Maciunas gostava de chamar de monomorfismo. Um filme monomórfico possui “uma forma simples, única” (MACIUNAS, 2015, p. 41), consistindo em um todo sem partes distintas, que se apresenta diante do espectador com a concretude de uma coisa. A concretude é em grande medida resultado da ausência de síntese de relações formais, que poderia exprimir, pela composição, os valores formais e expressivos do artista, introduzindo, portanto, uma dimensão abstrata na obra. O gênero mais comum do filme monomórfico no Fluxus é composto por filmes breves que mostram

um único acontecimento, que se apresenta diante da câmera com desconcertante literalidade: um piscar de olhos (*Eye Blink*, 1966, Yoko Ono), a dispersão da fumaça de um cigarro (*Smoking*, 1966, Joe Jones), um chiclete sendo mascado (*Invocation of Canyons and Boulder*, 1966, Dick Higgins), uma sirene de carro de polícia (*Police Car*, 1966, John Cale), o porto de Nice atravessado a nado (*Le Traversée du port de Nice à la nage*, Ben Vautier, 1963).

Os filmes monomórficos do Fluxus exprimiam uma nova sensibilidade diante do acontecimento único, simples, que tinha surgido no contexto da música experimental estadunidense, sobretudo a partir do desenvolvimento de uma prática performática que se tornaria conhecida como partitura de acontecimento. As partituras de acontecimento foram elaboradas por George Brecht no final dos anos 1950, por ocasião de sua participação no curso de Composição Experimental, ministrado por John Cage na New School for Social Research entre 1956 e 1961, em Nova York, tornando-se uma forma amplamente experimentada por grande parte dos alunos e ouvintes do curso, que incluía vários artistas que, no começo dos anos 1960, se reuniram em torno de Maciunas e formariam o Fluxus, como o próprio Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen, Allan Kaprow, Toshi Ichianagi e La Monte Young. Como define Hannah Higgins, o procedimento foi “a mais durável inovação que

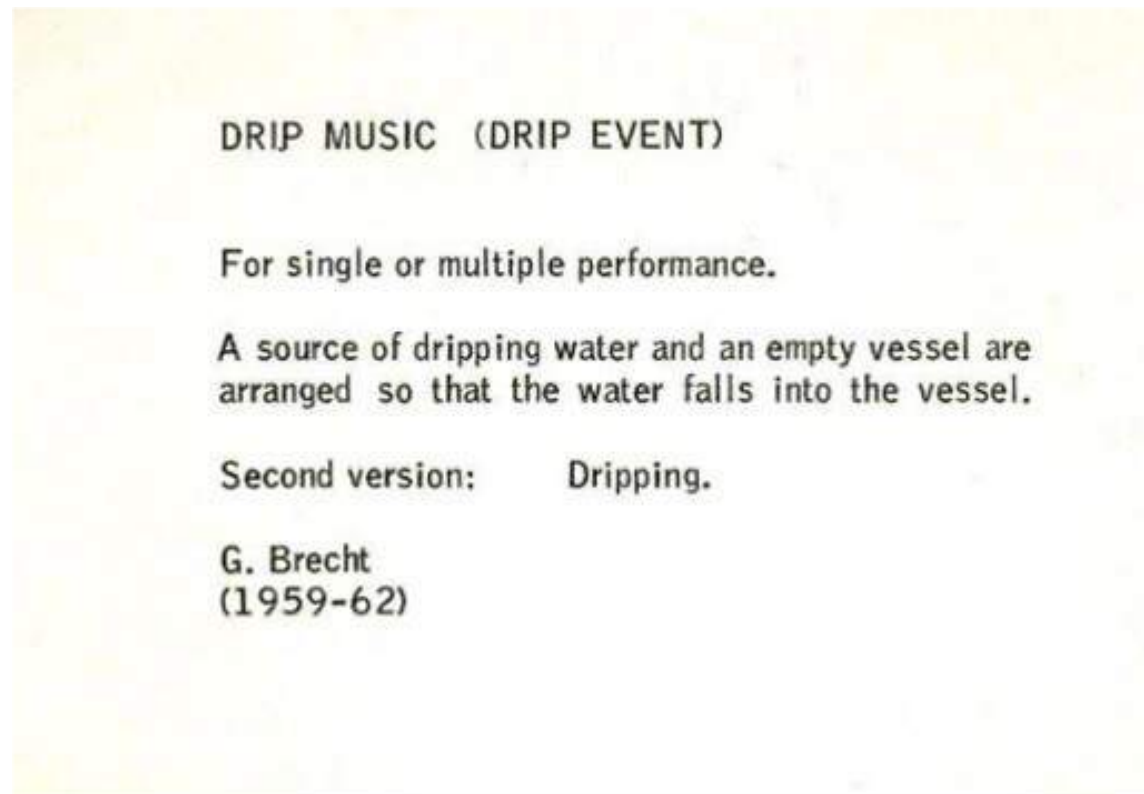
emergiu [da aula de Cage] [...], uma técnica de performance que tem sido usada extensivamente por virtualmente todos os artistas do Fluxus” (HIGGINS, 2002, p. 21). As partituras de acontecimento eram instruções verbais para performance, feitas sob a inspiração da partitura musical. As instruções tomadas em conjunto constituem um *corpus* bastante singular, marcados por desconcertante simplicidade e concisão poética. Os textos pretendem instruir a realização de performances em geral bastante simples, feitas com gestos e objetos cotidianos, como acender e apagar uma lâmpada, acelerar e parar um carro, sentar e se levantar da cadeira, mas poderiam ser também ações disparatadas, impossíveis e imaginárias. Inspirada pelo modo como a partitura musical estrutura a experiência do som para o ouvinte, as partituras de acontecimento pretendiam aplicar o mesmo procedimento para o campo expandido da experiência, que integra e transcende o fenômeno sonoro.

A partitura de acontecimento se desenvolveu como resposta às transformações em curso no contexto da música experimental, que se exprimiam de maneira paradigmática na obra de John Cage. No início de sua trajetória, a atividade musical era concebida por Cage como uma atividade de “organização do som” (CAGE, 1973, p. 3). A grande contribuição que acreditava trazer para a música

ocidental era justamente a introdução de uma nova noção da estrutura musical, fundada na duração, antes que na harmonia². A introdução de operações do acaso e de indeterminação em suas composições a partir dos anos 1950 esvaziou a figura do compositor como instância garantidora do sentido da experiência sonora, preparando o terreno para uma ruptura radical da sua compreensão da música, que teve lugar na década seguinte, quando abandonou progressivamente “a estrutura como parte dos meios de composição” (Ibidem, p. 22). O trabalho do compositor é reformulado como o de um instrutor de “processos” parcialmente indeterminados, a serem instaurados em situações performáticas concretas, mais que o de um compositor de “objetos” temporais (Ibidem, p. 22), dotados de coerência estrutural interna, cuja identidade transcenderia suas instanciações performáticas. As partituras de Cage progressivamente deixam de descrever os sons a serem produzidos e passam cada vez mais a especificar as ações que os podem produzir. Em *0’00”* (1962), por exemplo, a partitura consiste unicamente de uma instrução para uma atividade indeterminada, escrita em linguagem verbal: “em uma situação provida de máxima amplificação [...], performe uma ação disciplinada”³. As partituras de acontecimento se desenvolvem, portanto, como resultado de uma mudança de ênfase da composição para o processo, da mesma forma que a ênfase na simplicidade do acontecimento exprime a crise da

ideia de que a música deveria ser caracterizada, antes de tudo, pela sintaxe interna do material sonoro.

FIGURA 1.
George Brecht, *Drip Music (Drip Event)*, 1959.
28 x 21,5 cm. Fondazione
Bonotto, Colceresa, Itália.



As primeiras partituras de acontecimento de George Brecht foram proposições polimórficas, que instruíam a performance de várias atividades distintas simultaneamente, tomando como modelo os *happenings*, que eram uma forma de experimentação popular entre os artistas do círculo de Cage. No final dos anos 1950 e início dos 1960, as partituras de Brecht se tornam mais concisas, ao mesmo tempo que as instruções passaram a demandar a realização de uma única ação simples, frequentemente inexpressiva e insignificante. A primeira performance de *Drip Music* (fig.1) ocorreu no *Festum Fluxorum*, em Düsseldorf, em 1963. Do alto de uma escadaria, Maciunas derramou delicadamente a água contida em um jarro que segurava com uma das mãos, de modo que ela escorresse lentamente na vasilha depositada logo abaixo no chão. Um microfone havia sido colocado na vasilha, de modo que o som era amplificado e espacializado por toda a sala, envolvendo a todos no tintilar da água. A simplicidade do acontecimento exprime uma unidade bem marcada, mas o gotejar da água apresenta, na verdade, um espectro de variabilidade sonora perceptível. A experiência de *Drip Music* é a da duração de um único acontecimento, a sua permanência no tempo. A duração exprime, nas palavras de Brecht, uma “mudança estática” (BRECHT, 2002, p. 96). O sentido do termo no discurso do artista deve ser procurado

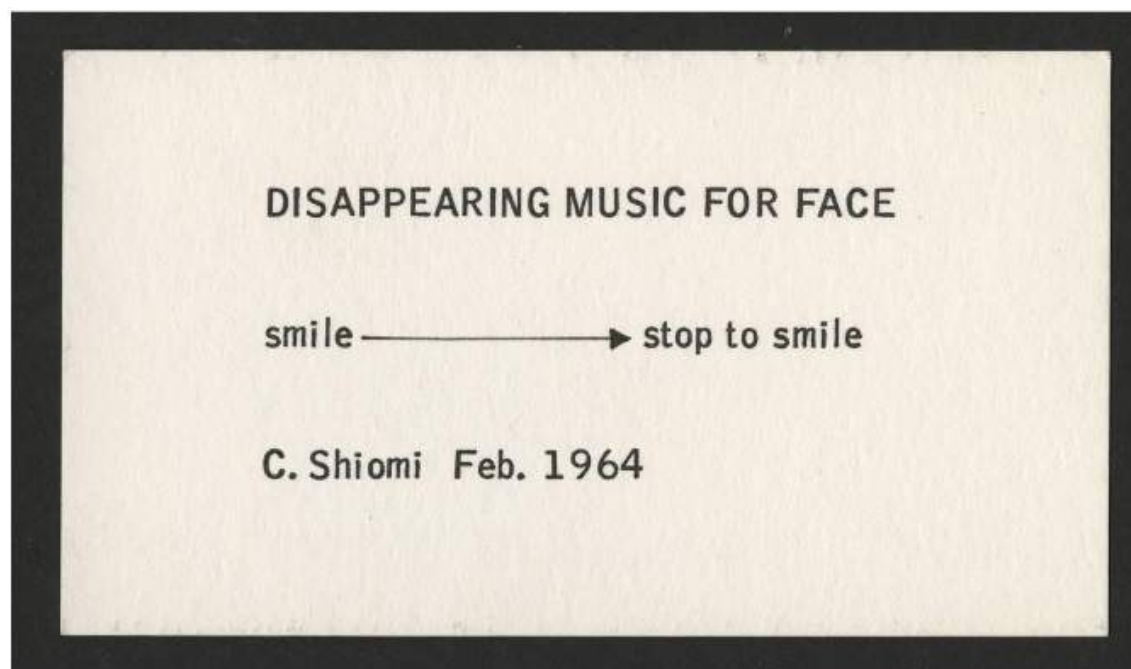
na tradição musical. A música torna-se estática quando ela rompe com a noção de movimento, entendido como a organização do tempo musical na forma de uma progressão em direção a um fim. A música de Cage e dos compositores da Escola da Nova York havia rompido com a temporalidade teleológica e progressiva que tradicionalmente estruturou a escuta no Ocidente, seguindo os passos abertos pela música de Anton Webern e Erik Satie. A mudança em *Drip Music* é estática uma vez que se trata de um único acontecimento que não imprime um sentido de direção; ele não vai a lugar nenhum, “nenhum ir, nenhum vir” (Ibidem). Trata-se de uma variabilidade imóvel: “nenhum progresso, nenhum regresso, mudança estática, pontualidade completa” (Ibidem). O esvaziamento de direção e finalidade liberta a escuta das rememorações e expectativas, das predisposições e antecipações do ouvinte: o tintilar da água será apenas o tintilar da água concreto, que se desvela lentamente em suas variações inexpressivas. A interpretação dada por Maciunas ao texto valoriza os seus aspectos visuais, criando uma situação cênica de certo ar circense para uma obra que, originalmente, parece prezar por certa quietude e discrição. As partituras de acontecimento de Brecht serão marcadas, em seguida, pelo abandono do quadro referencial da música, que o título da performance parece ainda conservar,

reivindicando a noção de acontecimento como termo propriamente multissensorial, capaz de ser realizado em outras mídias.


Um dos grandes filmes de acontecimento do Fluxus foi concebido originalmente na forma de uma partitura. *Disappearing Music for Face* (figs. 2 e 3) é um filme creditado à compositora japonesa Mieko Shiomi, realizado a partir de uma partitura verbal de sua autoria por George Maciunas. Com o trabalho de câmera de Peter Moore, que havia adquirido recentemente uma câmera de alta velocidade, Maciunas filmou o desaparecer do sorriso de Yoko Ono em dois mil quadros por segundo. Projetado em 24 quadros por segundo, o filme atinge a duração de cerca de dez minutos. O sorriso de Ono, filmado em primeiro plano, parece a princípio imóvel, exceto pela instabilidade da película, que revela pela flicagem a passagem do tempo. O apagar do sorriso escapa da nossa percepção: o movimento se realiza durante um intervalo de tempo grande demais para ser percebido em ato, sendo recuperado pelo espectador apenas pelo jogo entre rememoração e expectativa. O esvanecimento do sorriso não se deixa ser capturado pelos sentidos, como um líquido que nos escapa pelos dedos. A experiência no presente é, sempre, a de um sorriso imóvel. Como notou Scott Mac Donald, “os espectadores nunca realmente veem a boca de Ono mover-se; eles apenas veem que ela

se moveu” (1993, p. 23). A partitura instrui a passagem gradual de dois polos opostos, o “sorriso” e o “não sorriso”. O que vemos, contudo, não é a passagem entre dois estados discretos, mas uma transição contínua, cuja fronteira parece se esmaecer gradualmente durante o filme, apagando em última instância a distinção entre os dois termos. A mudança é a comunicação entre o sorriso e o não-sorriso, o seu lento processo de interpenetração.

FIGURA 2.
Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*, 1964





 **FIGURA 3.**
(PÁG. ANTERIOR)
George Maciunas, Mieko
Shiomi, Still de *Disappearing*
Music for Face, 1964. MoMA,
Nova York.

O filme baseado na partitura de Shiomi conserva certa forma temporal originária da música: o filme é uma espécie de *diminuendo*, um enfraquecimento gradual. A desapareição de um sorriso revelaria, assim, uma discreta musicalidade. O fascínio de Shiomi pelo *diminuendo* se originou de seu treinamento como instrumentista (KAWAMURA, 2009). O exercício de sustentar a escuta até o decaimento do som foi parte importante de seu treino musical. A jovem Shiomi teria percebido ainda como estudante que o *diminuendo* era um processo pervasivo na natureza, que se manifestava em fenômenos naturais visíveis como o desfazimento das nuvens e a dispersão da fumaça. A percepção do *diminuendo* guarda um pouco da liturgia de uma disciplina, uma vez que se trata de tensionar os limites da sua capacidade de percepção, ir mais longe e mais fundo do que seu corpo consegue ouvir e ver, em direção ao limiar do imperceptível. O *diminuendo* é uma forma temporal que podemos encontrar em outros trabalhos de Shiomi. *Endless box* (1963) consiste em 34 caixas de papel, feitas manualmente pela artista, que, como uma *matrioska* russa, se encontram uma dentro das outras. A experiência de abrir a *Endless box* é a de descobrir uma nova caixa, sempre no interior da primeira, e assim, sucessivamente, da maior para menor. Como sugere o título, a atividade poderia,

ao menos virtualmente, se desdobrar interminavelmente. *Endless box* manifesta, assim, um dos segredos guardados pelo *diminuendo*: o convite a deixar a percepção progredir, calma e regularmente, ao infinitamente pequeno. A experiência de se assistir a *Disappearing Music for Face* se aproxima do treino auditivo que teria levado a artista japonesa a encontrar nos processos de desaparecimento certa promessa do infinito: uma atenção redobrada em tentar recuperar, pela memória, a diferença extraída da percepção.

A noção de arte concreta de Maciunas consiste em um amplo espectro de variação, como dito anteriormente. O monomorfismo pode ser concebido como uma característica fundamental da arte concreta, que não exprime, contudo, todas as suas possibilidades. Uma maneira de intensificar o concretismo consistiria na ruptura com a própria atividade formadora da arte enquanto tal. “Como a artificialidade implica a predeterminação humana [...], um concretista mais autêntico rejeitará a predeterminação da forma final, para perceber a realidade da natureza, cujo curso [...] é altamente indeterminado” (MACIUNAS, 2006, p. 80). O artista lituano parece ter em mente criações musicais como as composições aleatórias e os processos indeterminados de compositores de vanguarda como John Cage, Earle Borwn, Christian Wolff e Karlheinz Stockhausen. Os

artistas “autenticamente” concretos não encontrariam na forma a causa final de sua atividade. A sua ação consistiria antes em elaborar uma “máquina automática” no interior da qual, ou por meio da qual, a natureza [...], possa consumir o gênero artístico, independentemente do artista-compositor” (Ibidem). O artista concreto, nessas condições, não compõe, nem forma, mas planifica os protocolos de uma ação experimental: a sua contribuição fundamental “consiste em criar – mais do que a forma ou a estrutura – um *conceito* ou um *método* pelo qual a forma será realizável independentemente dele”. Um pequeno conjunto de filmes do Fluxus atua a partir dessa abordagem conceitualista. *Sears Catalogue 1-3* é um filme composto fotograma a fotograma com imagens do catálogo de vendas da famosa loja de departamento Sears. Quando projetado a 24 fotogramas por segundo, o filme mostra a transmutação intoxicante de uma multiplicidade de imagens do comércio, da moda e da publicidade, comprimidas no tempo de menos de um minuto.

A abordagem conceitualista também preside certos filmes do Fluxus em que a literalidade da película é uma questão central: *Entrance to Exit* (George Brecht, 1965), *1000 Frames* (George Maciunas, 1966), *10 feet* (George Maciunas, 1966), *End after 9* (George Maciunas, 1966), *9 Minutes* (James Riddle, 1966). Os filmes acima promovem a atualização intrigante de um conceito tautológico, indicado nos títulos

abertamente autoexplicativos. O filme *1000 Frames*, por exemplo, consiste apenas em uma fita de filme com cada fotograma numerado com os algarismos de 1 a 100, dez vezes seguidas. A realização literal do título na projeção funciona como uma *gag*. O fotograma havia sido transformado anos antes por cineastas como Peter Kubelka na unidade elementar do cinema, a partir de uma retórica essencialista que inflava a posição de controle do artista sobre o seu material: “sei que o filme é feito de 24 imagens fixas” – dizia ele, “então não deve haver nenhum fotograma no filme que seja absolutamente desnecessário à obra inteira” (KUBELKA *apud* ADRIANO; VOROBOW, 2002, p. 15). O papel do cineasta em filmes como *Arnulf Rainer* (1960) era estruturar a disposição das “unidades elementares no tempo” (Ibidem, p. 22), formando unidades cada vez maiores, por um método de composição derivado da música serial de Anton Webern. Em *1000 Frames*, o fotograma deixa de ser concebido como o elemento manipulável com precisão da linguagem do cinema para se tornar uma certa figura do desperdício, um puro gasto de película. A diferença entre a redução do cinema ao fotograma praticada pelos dois artistas é ilustrativa de duas maneiras muito distintas de designar a própria materialidade do filme. A autorreferência modernista de Kubelka

reconhece os limites materiais do cinema de modo a estabelecer suas condições essenciais: o desfile de imagens estáticas sob um pulso uniforme. A sua ambição, contudo, é de transcendência: a produção de uma experiência “extática” (Ibidem, p. 26), realizada pelo trabalho de composição. O gesto de Maciunas, por sua vez, não é de autorreferência, mas de identificação⁴, no qual o recurso à redução promove a assimilação do filme à sua própria concretude a partir de um método de organização vazio.

O *fluxfilm* Nº 1, *Zen For Film*, de Nam June Paik, teve a sua *première* no FluxHall em maio de 1964, como parte de uma série de doze concertos do Fluxus. O filme de Paik pode ser tomado enquanto certo manifesto do cinema do Fluxus como um todo: um filme radicalmente concreto, que deve ser situado no ponto de máxima concretude no sistema de coordenadas de Maciunas: a antiarte. O filme de Paik consiste em um líder de filme transparente que, quando projetado em uma tela, resulta em uma imagem monocromática contínua: um quadrilátero branco luminoso. Nossa interpretação da transição entre o artificial e o concreto focou na atividade de composição. Os filmes se tornariam cada vez mais concretos quanto mais sua morfologia não pudesse ser reduzida à manifestação do sistema de valores compositivos do artista: o monomorfismo permitia

que a obra não fosse expressão de um trabalho de síntese, de ordenação intencional das partes em um todo; a abordagem conceitualista tornava a forma o resultado indeterminado da aplicação de um método sem valor expressivo; a postura antiarte rompia com o próprio ato da fabricação. “As formas ‘antiarte’ atacam em primeiro lugar a arte enquanto profissão, a separação do artista e do público, ou do criador e do espectador, ou da vida e da arte” (MACIUNAS, 2006, pp. 80-81). O gesto de apropriação de um líder de filme, a projeção de uma fita virgem de película, é paradigmático da postura antiartística: um filme sem cineasta.

No entanto, a proposta de antiarte contida em *Zen For Film* exprime antes um gesto de afirmação que de negação. A projeção de uma fita transparente de Nam June Paik retoma certas questões da obra de John Cage, especialmente sua peça silenciosa mais conhecida, 4’33”, concebida em 1952. A peça de Cage rompia com a noção normativa de obra musical⁵, refuncionalizando o papel da partitura, que ganha no novo contexto o estatuto de uma instrução para a ação, em vez de uma representação notacional de uma obra de arte autônoma, que existiria independentemente de suas instanciações performáticas⁶. A proposta artística de 4’33” consistia na instituição de uma situação social de concerto em que os músicos permaneceriam em silêncio, segundo

a notação determinada pela partitura, que continha a definição da duração do todo e das partes vazias da composição. A performance da peça operava como um ato de fala implícito, que declarava como música o som ambiente da sala de concerto, convidando os ouvintes a uma escuta atenta durante o período estipulado. A peça tornou-se um modelo para muitos artistas contemporâneos na medida em que foi capaz de exprimir uma compreensão completamente positiva do silêncio. O silêncio não era tratado como um conceito negativo, isto é, definido em oposição ao som, como simples ausência. A noção negativa do silêncio teria sido descartada por Cage depois de uma tentativa frustrada de ouvi-lo em uma câmara anecóica e, possivelmente, depois de ter se familiarizado com a crítica de Henri Bergson ao conceito de nada⁷, em nome de uma compreensão desconcertantemente positiva: o silêncio era, ele mesmo, sonoro, constituído por uma massa positiva de sons que eram socialmente marcados como não merecedores de nossa atenção – os sons propriamente insignificantes e inexpressivos do ambiente, que não poderiam ser tratados como uma instância de produção intencional do compositor. As distinções normativas entre música, silêncio e ruído deixam de operar em 4'33" como as categoriais estéticas capazes de repartir e administrar o *continuum* sonoro em regiões ontologicamente diferenciadas e valorativamente

qualificadas. O *continuum* da experiência sonora era afirmado por Cage em sua totalidade, sem o estabelecimento de uma instância de juízo transcendente representada pelo compositor, responsável por sua divisão.

A figura do recuo do artista enquanto compositor é retomada de maneira deliberada por Nam June Paik. Em seu filme, o recuo resulta também em uma espécie de redução afirmativa, pela qual a distinção entre informação e ruído na experiência do cinema torna-se inoperante. A redução deixa de ser aqui novamente uma instância da negatividade para se tornar uma prática de produção de multiplicidade: uma subtração disseminante, de maneira remanescente ao tratamento dado por Cage ao silêncio. A duração prolongada da projeção do filme transparente possibilita para o espectador um lento processo de inversão de figura e fundo, no qual o que antes era ruído vem, progressivamente, a ocupar o primeiro plano, uma vez que não teria sobrado nada mais para ver. O que vemos é o ruído imanente à experiência do cinema: a poeira no projetor, os arranhões da película, a flicagem da projeção. O quadrilátero branco projetado sobre a tela revela-se, portanto, animado por uma série de marcas que tremulam diante de nós turbulentamente, sem centro nem direção, flutuando sobre a claridade sem fundo do branco

que abre a tela em direção ao infinito. O filme de Paik advoga em nome de uma miríade de acontecimentos singulares, que escapam aos regimes de expressão e significação, mas que insistem em sua presença sensível diante do espectador, solicitando nossa participação perceptiva e afetiva na intensidade de suas existências transitórias. O filme transparente de Paik é um desfazer e refazer contínuo de uma multidão desalinhada de acontecimentos, sem ordem nem foco: uma imagem da pletora, antes que da falta.

UM CINEMA DE ATRAÇÕES

A ideia de que os filmes do Fluxus consistiriam em um conjunto de obras autônomas, cuja identidade seria independente de sua projeção em contextos performáticos concretos, parece se sustentar com dificuldade quando observamos o modo como os filmes foram exibidos historicamente. A noção de que um filme consiste em uma obra autônoma é uma ideia regulativa do campo do cinema, que se desenvolveu justamente com a institucionalização das salas de cinema e de seus protocolos de espectralidade, assim como com a constituição do modo de composição cinematográfica

baseado na narrativa dramática e na montagem, que favoreceria a concepção do filme como um todo autônomo, resultado de um trabalho consciente de síntese. A história da formação do cinema enquanto uma linguagem é a história dos modos pelos quais tornou-se possível dividir o contínuo do filme e recriar sua unidade em uma ordem superior. A origem mítica do cinema pode ser atribuída a D. W. Griffith porque ele sistematizou um conjunto de estratégias de análise e síntese que estavam sendo experimentadas pelo cinema na primeira década do século XX (GUNNING, 1981, p. 24). A história do cinema de vanguarda conservou historicamente a compreensão do cinema sob o modelo composicional, mesmo quando pretendeu romper com as formas de composição específicas desenvolvidas pelo cinema a partir de Griffith. A ambição de construir uma arte concreta do Fluxus permitiu o desenvolvimento de um cinema cujas estratégias centrais são não compositivas, iniciando a exploração de todo um novo território da arte, que conduziria ao enfraquecimento da noção de filme enquanto obra autônoma.

A projeção de uma película virgem em *Zen for film* traz para o centro da experiência do cinema o que jamais poderia ter sido decidido compositivamente porque resulta de cada projeção singular: o desgaste infinitamente variável da película, que apresenta, a cada vez, uma distribuição de ruído distinta. A proposição de Paik produz,

assim, uma consciência acentuada da experiência da sala de cinema como uma situação performática. A proposição de Paik convida a uma experiência cuja unidade não se encontra assegurada pela composição, revelando-se permeável às sensações contingentes da situação concreta em que se encontra o espectador, delimitada por um espaço e tempo físicos, em uma situação social variável. A proposta é definida, portanto, pela postura que o artista do Fluxus Dick Higgins chamava de “ambientalismo” (1968, p. 3), na qual a ideia de autonomia da obra se enfraquecia pela afirmação de uma espécie de permeabilidade constitutiva do trabalho ao mundo concreto ao redor. O ambientalismo dispensaria a distinção entre dentro e fora que garantiria os limites da obra em nome de uma espécie de penetrabilidade generalizada da experiência. *Zen for Film* constitui uma situação de cinema em que a noção de filme enquanto obra autônoma perde seu caráter regulador, de que modo que ele pode ser tomado como um caso exemplar e precursor do que se tornaria conhecido como cinema expandido⁸.

A pretensão do Fluxus era retomar a promessa de “reconciliação entre arte e povo”⁹ da obra de Marcel Duchamp, conduzindo uma crítica sistemática das instituições artísticas, em particular do caráter distintivo da obra de arte, do estatuto profissional do artista e da dependência que dele tinha o público. O projeto de recriação

institucional do campo levou o movimento a transgredir a distinção entre arte e entretenimento. O modelo dos concertos e festivais do Fluxus era em grande medida inspirado por formas de entretenimento populares, como o teatro de variedades, o *music hall* e o circo. A adoção do cinema como um meio era, portanto, um passo bastante natural para o projeto. O grande entusiasta do cinema dentro do Fluxus era o próprio Maciunas, que cultivava a cinefilia desde a Lituânia. Ele sentia-se à vontade inclusive em colocar as figuras de Charles Chaplin, Buster Keaton e Spike Jones como antecedentes e figuras de inspiração do Fluxus, ao lado de Marcel Duchamp e John Cage¹⁰. O cinema era reivindicado em seu discurso principalmente pelas características que ainda conservava de sua história como entretenimento de feira, como as modalidades do *slapstick*, da piada e, sobretudo, da *gag*. A vinculação do cinema ao projeto de Maciunas não se dava, portanto, pelo cinema narrativo institucionalizado pelas salas de exibição, tampouco pelo desejo de dar continuidade aos grandes nomes do cinema de vanguarda da época, que eram exibidos e lentamente canonizados na Film-Makers' Cinematheque, mas pela construção de uma outra relação com o cinema das origens. Os filmes do Fluxus se colocavam aberta e deliberadamente sob a lógica do cinema de atrações¹¹ (BOVIER, 2012, p. 17), recuperando o espírito de práticas

da imagem em movimento de uma época anterior à consolidação tanto do cinema narrativo quanto do cinema de vanguarda.

A concepção de cinema de Maciunas era revelada sobretudo pelas escolhas de formas de exibição e circulação dos filmes do Fluxus. A organização da primeira antologia do grupo aconteceu por ocasião da mostra competitiva do Arbor Film Festival em 1966, na Film-Makers' Cinematheque. A projeção sucessiva dos filmes compunha um programa que reforçava não apenas a identidade do conjunto, mas permitia tratar cada trabalho como um ato de *vaudeville* singular. A forma do *vaudeville* sugeria que os filmes deveriam ser considerados como um único espetáculo, cuja organização em um todo era contingente e disparatada. O regime de autoria dos *fluxfilms* é, em certa medida, remanescente do primeiro cinema: *o exibidor como autor*¹². A projeção contínua dos filmes consiste, certamente, em uma forma bastante particular de teatro de variedades, que nos instala em um modo perceptivo remanescente ao mesmo tempo das formas modernas de distração e dos exercícios de concentração Zen que, naquele momento, T. D. Suzuki havia tornado popular entre os artistas de Nova York.

O monomorfismo dos filmes do Fluxus era uma característica partilhada com o cinema de atrações, que frequentemente mostravam

apenas um “único acontecimento, que é em si mesmo interessante” (GUNNING, 1990), como nos primeiros filmes produzidos por Thomas Edison e pelos irmãos Lumière. O cinema de atrações era definido por certa maneira de solicitar a atenção do espectador, por certa “confrontação exibicionista” do público (Ibidem). O espectador do final do século XIX e início do século XX ainda desconhecia a “absorção diegética” (Ibidem) que se tornaria o traço dominante da experiência do cinema narrativo e na qual ele se deixaria assimilar à posição de um observador invisível descorporificado de um mundo que parece existir independente dele. O voyeurismo do espectador do cinema de narração, que olha o mundo sem que este demonstre a consciência de ser observado, contrasta com o exibicionismo inicial do cinema de atrações, que colocava no próprio centro da experiência o “ato de mostrar e exhibir” (Ibidem). O cinema do Fluxus partilhava o desejo de “solicitar diretamente a atenção do espectador” (Ibidem) que caracteriza o primeiro cinema.

A maioria dos primeiros filmes realizados pela Edison Company mostrava uma única performance de *vaudeville*, filmada em estúdio com a câmera posicionada frontalmente para o espetáculo. A frontalidade é um signo da postura exibicionista do cinema de atrações. Os atos mostravam, um a um, uma profusão de corpos em

movimento: bailarinas (*Butterfly Dance*, 1894; *Serpentine Dance*, 1895), dançarinas (*Carmencita*, 1885), boxeadores (*Men Boxing*, 1891), fisiculturistas (*Sandow*, 1894) e acrobatas (*Newak Athlete*, 1891; *Athlete with Wand*, 1891). Uma parte dos filmes do Fluxus recupera a estratégia da frontalidade, do exotismo e do exibicionismo do corpo reminiscentes do teatro de variedades de Thomas Edison. *Faire un Effort* (1969), de Ben Vautier, consiste em um único plano fixo, que mostra o artista de frente para a câmera, sustentando com os braços uma cômoda de roupas que se encontra suspensa alguns centímetros acima do chão. A proposição de Vautier recupera certos procedimentos de exibição próprios do primeiro cinema, reinscrevendo-os agora em um outro regime de performance, reminiscente das artes performáticas dos anos 1960: a execução de uma “tarefa” tão ordinária quanto desprovida de sentido, em que se confundem o esforço físico concreto e a gratuidade do gesto.

Um dos filmes do Fluxus, *Invocations of Canyons and Boulders*, de Dick Higgins, retoma o motivo central de uma das esquetes cômicas mais célebres do primeiro cinema. O filme nos mostra apenas a boca do artista em primeiro plano, mastigando diante de nós de maneira insolente. A imagem remete a *The Big Swallow* (1901), de James Williamson. No filme de 1901, vemos um homem de paletó, chapéu

e bengala notadamente irritado, que parece esbravejar para o vento até o momento em que percebemos que ele se encontra incomodado pela presença do fotógrafo, que identificamos como ocupando o próprio ponto de vista da câmera. Ele se dirige em direção a nós, se aproximando progressivamente até sua boca preencher todo o quadro. O homem termina por engolir o fotógrafo, que salta para dentro da escuridão de sua garganta, a qual abarca todo o campo. Em seguida, o homem se afasta e aparece novamente diante de nós, mastigando o que supomos tratar-se do fotógrafo. Os dois filmes partilham não apenas a fixação na boca, mas certo modo comum de interpelar o espectador a partir do uso do primeiro plano: o papel do primeiro plano, em ambos os casos, não pode ser reduzido ao signo da proximidade do ponto de vista, que cumpriria apenas as funções expressivas e narrativas que normalmente esperamos do *close-up*. O que vemos é uma espécie de engrandecimento extravagante e desmedido da boca que ameaça engolir tudo em volta, trazendo ao primeiro plano da percepção do espectador a própria mudança de escala. O valor de exibição da imagem encontra-se no próprio procedimento de ampliação, que ressalta as conotações de vulgaridade, baixeza e deboche cultivadas por ambos os filmes¹³.

O *trick film* também foi um gênero do primeiro cinema retomado pelos artistas do Fluxus. Os filmes de truque podem ter se tornado mais conhecidos pelo conteúdo feérico de suas histórias, mas eles se caracterizam antes pela disposição sucessiva de atrações que pela construção de uma continuidade narrativa (GUNNING, 1990). O *trick film* foi uma modalidade espetacular do primeiro cinema em que o próprio meio se exibia enquanto tal, em sua desconcertante novidade técnica. Os truques de prestidigitadores como George Meliès ou de George Albert Smith apresentavam menos um mundo fantástico do que revelavam a magia do próprio aparato. Os filmes do Fluxus redescobrem a objetividade do filme, exibindo-a em sua concretude. O *trick film* de John Cavanaugh, *Blink* (1966), por exemplo, atíça o espectador com o efeito *flicker*, projetando uma película composta apenas pela sucessão de fotogramas pretos e brancos, com exceção dos créditos. O título remete diretamente ao corpo do espectador, que pisca os olhos sob a ação intermitente da luz, sugerindo que o acontecimento verdadeiramente importante da sessão ocorre no seu corpo, mais que na tela. O filme, portanto, solicita o corpo irritável do espectador, se apropriando dos seus movimentos involuntários, minando “a autoridade do olhar desencarnado” (HIGGINS, 2002, pp. 22-23) pressuposta no cinema narrativo.

A projeção em salas de cinema tradicionais não era necessariamente o meio de circulação privilegiado por Maciunas. O articulador do grupo planejou inicialmente distribuir os filmes dentro das *Fluxus Year Boxes*, conjuntos de trabalhos de artistas do grupo vendidos a baixo custo no formato de caixotes colecionáveis, reminiscentes da caixa-valise de Duchamp e das caixas-assemblagens de Joseph Cornell. Os filmes eram acompanhados de visores manuais, que traziam à memória toda uma série de dispositivos e brinquedos óticos históricos que, como o cinema, serviam como atração de feira. O *fluxfilm* de Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*, seria, inclusive, comercializado para o público na forma de um pequeno *flip book*, em que cada página conteria um fotograma impresso do filme, que poderia ser animado com o dedilhar do polegar. Os filmes do Fluxus também foram projetados em espaços de arte, em modalidades diversas, entre as quais se destaca, em particular, a projeção em *loop*. A projeção em *loop*, que, em poucos anos, seria institucionalizada como forma de exibição da imagem em movimento dominante em espaços de arte, revelava-se como uma forma de atualizar no tempo aquele *continuum* interminável, ilimitado, que a pintura de Pollock impelia Allan Kaprow a imaginar. Os filmes do grupo também participaram dos primeiros festivais e eventos de cinema expandido, como o famoso

Expanded Film Festival, de 1965. A variedade de modos de circulação e distribuição dos *fluxfilms* não apenas remetia a práticas de imagem em movimento anteriores à institucionalização das salas de cinema, recuperando certo espírito de cinema de variedades, como antecipava práticas instalativas que se tornariam comuns durante as décadas seguintes. O cinema do Fluxus era, portanto, um cinema expandido *avant la lettre*. O espírito que o movia não estava baseado, contudo, em uma retórica de expansão, mas em um retorno a uma vocação originária do cinema como forma de distração popular.

A noção de distração era cultivada por Maciunas como uma senha para uma arte do futuro. A “arte-diversão” se opunha no seu discurso à própria ideia de “arte” (MACIUNAS, 2002, p. 109). A “arte-diversão” do Fluxus não tinha a pretensão de comercialização e legitimação da “arte”, resultando de uma maneira muito particular de recuperar as formas populares de entretenimento, cuja experiência não se dava em um regime de contemplação, mas de distração. Maciunas propunha uma “fusão de Spike Jones, do *music-hall*, da *gag*, dos jogos infantis e de Duchamp” (Ibidem). A obra de arte do Fluxus era um produto barato por excelência, realizável por qualquer um e, sobretudo, reproduzível, recuperando na forma de uma arte de vanguarda a promessa democratizante do entretenimento

industrial de massa. A ideia de “arte-diversão” convocava a modalidade perceptiva, moderna por excelência, da distração. Walter Benjamin identificava a “recepção através da distração” (1985, p. 194), constitutiva da experiência do cinema, como um regime de atenção distinto das práticas de contemplação que investiam a obra de arte de valor de culto pertencente a uma esfera separada. A fruição distraída era definida ao mesmo tempo pela descontinuidade do choque e pela continuidade do hábito. A distração retornava de forma prescritiva no discurso de Maciunas, que parecia encontrar nas formas perceptivas do entretenimento um modelo de uma experiência emancipada das categorias hierárquicas e valorativas da arte: a “arte-diversão deve ser simples, divertida, sem pretensão, tratando de coisas insignificantes, não demandando nenhuma habilidade ou treinamento sem fim, nem nenhum valor comercial ou institucional” (MACIUNAS, 2002, p. 109).

A distração é uma categoria especialmente importante para Maciunas no projeto do *fluxusfilms*. A realização máxima do modo de recepção distraído no Fluxus se deu por ocasião das projeções dos filmes como pano de fundo, quando eram denominados entusiasticamente de *film-wallpapers*. A ideia de filme-papel-de-parede sugere não apenas que se trata de situações de cinema em que as projeções são apenas elementos decorativos secundários, virtualmente ignoráveis, mas

insinua que as imagens, antes de assumir a função de espetáculo, assumem a naturalidade de uma presença doméstica e cotidiana. A noção é remanescente do conceito de Erik Satie de música de mobiliário (*musique d'ameublement*), que havia sido divulgada entre os artistas estadunidenses por Cage. A música de mobiliário seria uma peça musical para ser ouvida mas não escutada, ocupando o espaço com a discrição e a indiferença de uma mobília na sala de estar. Satie imaginava uma música que não se destacasse do som ao redor, como uma figura se destaca de um fundo, mas que fosse uma “parte dos ruídos do ambiente” (SATIE *apud* CAGE, 1973, p. 76). A peça, escreve Satie em tom sardônico, “preencheria esses silêncios pesados que às vezes surgem entre amigos jantando juntos”, confundindo-se com o barulho das facas e dos garfos (Ibidem). As primeiras performances de música de mobiliário foram em entreatos teatrais no começo do século XX, em que o público pareceu resistente à proposição conceitual de Satie (o compositor supostamente precisou sair de trás das coxias, gritando para a plateia parar de prestar atenção na música e começar a conversar entre si). As peças de música de mobiliário de Satie, como diz Brian Eno a respeito da música ambiente, são “tão ignoráveis quanto são interessantes” (ENO, 1978), reivindicando uma forma

de escuta em estado extremo de distração, em um espírito bastante próximo do cinema do Fluxus.

O percurso dos filmes do Fluxus atesta uma compreensão da imagem em movimento como uma prática performática, que explora as condições ambientais concretas da projeção, enfraquecendo a noção de obra autônoma como princípio da experiência cinematográfica. A história da imagem em movimento nos anos seguintes demonstra a ampla ressonância das suas proposições, que reverberaram em diferentes direções na arte, mesmo que raramente de maneira declarada. As propostas do cinema do Fluxus encontram-se disseminadas nas grandes tendências da imagem em movimento no campo da arte das décadas de 1960 e 1970, que retomaram de diferentes maneiras o monomorfismo, o conceitualismo e o ambientalismo que definem os filmes do grupo: o gosto de fundar o gesto fílmico no registro de um único acontecimento, que definiu grande parte de suas propostas, torna-se patente nos filmes realizados paralelamente por Andy Warhol, Richard Serra, Bruce Nauman e John Baldessari na época; a construção de filmes a partir da aplicação automática de um procedimento seria ainda retomada em certos trabalhos de Michael Snow, Ernie Gehr, Hollis Frampton e Morgan Fisher; as propostas de cinema expandido de Claes Oldenburg e Anthony McCall são também

proposições ambientais remissivas das preocupações do Fluxus. A reverberação dos filmes do coletivo representa, contudo, menos a presença de uma influência generalizada e mais a expressão de uma partilha de um conjunto de problemas em comum, que manifesta, por sua vez, a crise da ideia de arte como composição, pela qual se desenharam grande parte das práticas artísticas dos anos 1960 e 1970.

NOTAS

- 1** O Fluxus não é citado, por exemplo, nas historiografias de RENAN (1967), TYLER (1995), SITNEY (2002a), HANHARDT (1976) e VERRONE (2012).
- 2** Os princípios composicionais do primeiro momento da obra de Cage estão expostos sobretudo no texto "Defense of Satie" (CAGE, 1968).
- 3** A partitura de *0'00''* pode ser encontrada em PRITCHETT (1993, pp. 138- 40), assim como uma apreciação de sua importância na trajetória de Cage.
- 4** A distinção entre autorreferência e literalidade é comentada por Michael Fried a respeito do modo como diferentes artistas lidam com a noção de formato (*shape*) no ensaio "Shape as Form". No texto, o crítico afirma que, enquanto as pinturas de Stella, Noland e Olitski constroem um jogo de autorreferência entre o formato literal do suporte e o formato retratado, os trabalhos de Judd "são simplesmente *literais*" (FRIED, 1998, p. 88).
- 5** Para uma discussão sobre a noção de obra como conceito regulativo da prática musical, ver GOEHR (1992).
- 6** Uma discussão sobre a compreensão da partitura no contexto da música experimental americana, centrada no deslocamento de ênfase da representação para operação, encontra-se em KOTZ (2010).
- 7** Sobre a possível influência de Bergson no pensamento de Cage, ver JOSEPH (2016, pp. 146-148).
- 8** Para uma interpretação de *Zen for Film* como Cinema Expandido, ver UROSKIE (2014).
- 9** A frase é uma referência célebre de Apollinaire a Duchamp. Ver a análise de PAZ (2019, p. 61).
- 10** Ver os diagramas de MACIUNAS (2016).

11 Sobre o cinema das origens e a noção de atração, ver o texto clássico de GUNNING (1990).

12 Sobre a importância do exibidor na delimitação da unidade e sentido dos filmes, ver, por exemplo, BORDWELL; THOMPSON (2003, p. 25).

13 Sobre o valor da ampliação no primeiro cinema, ver, novamente, GUNNING (1990).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. **Peter Kubelka**: a essência do cinema. São Paulo: Editora Babushka, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORDWELL, David; THOMSON, Kristin. **Film History**: An Introduction. Nova York: McGraw-Hill, 2003.

BOVIER, François. Du cinéma à l'intermedia: autour de Fluxus. **Décadrages**, n. 21-22, 2012.

BRECHT, George. Dez Regras (Não Há Regras). In SALLES, Evandro (co-ord.). **O que é Fluxus? O que não é! O Porquê**. Brasília: CCBB, 2002.

CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CAGE, John. Defense of Satie. In KOSTELANETZ, Richard (ed.). **John Cage**. Nova York, NY: Praeger, 1968.

ENO, Brian. Music for Airports Linear Notes. 1978. Disponível em: <http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html>. Acesso em: 9 out. 2018.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**: Essays and Reviews. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**: An Essay in the Philosophy of Music. Nova York: Oxford University Press, 1992.

GUNNING, Tom. Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. **Quartely Review of Film Studies**, inverno, 1981.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions. Early Film, the Spectator and the Avant-Garde. In ELSAESSER, Thomas (ed). **Early Cinema**: Space Frame Narrative. Londres: BFI, 1990.

HANHARDT, John G. (org). **A History of the American Avant-Garde Cinema**. Nova York: American Federation of Arts, 1976.

HIGGINS, Dick. **A Dialectic of Centuries**: Notes towards a Theory of New Arts. Nova York: Printed Editions, 1978.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus Experience**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2002.

JOSEPH, Branden W. **Experimentations**: John Cage in Music, Art and Architecture. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KAWAMURA, Sally. Appreciating the Incidental: Mieko Shiomi's "Events". **Women & Performance**: a Journal of Feminist Theory, vol. 19, n. 3, novembro 2009.

KOTZ, Liz. **Words to Be Looked At**: Language in 1960's Art. Cambridge: The MIT Press, 2010.

MACDONALD, Scott. **Avant-Garde Film**: Motions Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MACIUNAS, George. Alguns comentários sobre O Cinema Estrutural, de P. Adams Sitney, (Film Culture, n. 47, 1969). In DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia. **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

MACIUNAS, George. **George Maciunas**: Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial, and Tactile Art Forms. Nova York: Primary Information, 2016.

MACIUNAS, George. L'art-distraktion Fluxus. In FEULLIE, Nicolas (ed). **Fluxus Dixit**: une Anthologie, vol.1. Paris: Les Presses du Réel, 2002.

MACIUNAS, George. Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PRITCHETT, James. **The Music of John Cage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

PUDOVKIN, V. I. **Film Technique and Film Acting**. Nova York: Grove Press, 1960.

RENAN, Shelson. **Introduction to the American Underground Film**. Nova York: Dutton, 1967.

RICHTER, Hans. Film as an Original Art Form. In SITNEY, P. Adams (org.). **Film Culture Reader**. Nova York: Cooper Square Press, 2000.

TYLER, Parker. **Underground Film**. Nova York: Da Capo Press, 1995.

UROSKE, Andrew. **Expanded Cinema and Postwar Art**. Londres/Chicago: University of Chicago Press, 2014.

VERRONE, William E. B. **The Avant-Garde Feature Film: A Critical History**. Jefferson: McFarland, 2012.

SOBRE O AUTOR

Hermano Callou é doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Comunicação e Cultura pela mesma instituição e graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atua como pesquisador e curador independente e como crítico de cinema na *Revista Cinética*.

Artigo recebido em 30 de
novembro de 2020 e aceito em 26
de setembro de 2021.



DO ESPAÇO CIBERNÉTICO À GUERRA DO CANAIMÉS: IMAGENS QUE GANHAM VIDA E A ARTE COMO ARMADILHA

ALESSANDRA BERGAMASCHI

**FROM CYBERSPACE
TO THE WAR OF THE
CANAIMÉS: IMAGES
THAT COME TO LIFE AND
ART AS A TRAP**

**DEL ESPACIO
CIBERNÉTICO A
LA GUERRA DE LO
CANAIMÉS: IMÁGENES
QUE TOMAN VIDA Y EL
ARTE COMO TRAMPA**



RESUMO

O artigo introduz algumas reflexões sobre os efeitos das interações cotidianas no ambiente cibernético, intensificadas durante a pandemia. Um deles é que a mediação constante da tecnologia na geração e arquivo de nossas memórias esteja diluindo as demarcações fixas entre seres humanos e máquinas. Propomos então um percurso especulativo através de teorias recentes, no campo da estética e da antropologia, que procuram dar conta dessas hibridizações, repensando radicalmente os dualismos centrais para o nosso pensamento (natureza e cultura, humano e não humano, masculino e feminino, o eu e o outro). Ao longo do artigo, serão abordados objetos díspares, como as perspectivas parciais da filósofa Donna Haraway e as armadilhas poéticas de Jaider Esbell, artista, ativista e escritor.

PALAVRAS-CHAVE Crise da representação; Jaider Esbell; Donna Haraway; Espaço cibernético

ABSTRACT

The article introduces some reflections on the effects of everyday interactions in cyberspace and its intensification during the pandemic. One of them is that the constant mediation of technology in the generation and archiving of our memories is diluting fixed demarcations between human beings and the machines. We then propose a speculative path through recent theories in aesthetics and anthropology, seeking to account for these hybridizations, radically rethinking the dualisms central to our thinking (nature and culture, human and non-human, masculine and feminine, the self and the other). Throughout the article, disparate objects will be addressed, such as the partial perspectives of philosopher Donna Haraway, and the poetical traps created by Jaider Esbell, artist, activist, and writer.

KEYWORDS Crisis of Representation; Jaider Esbell; Donna Haraway; Cyberspace

RESUMEN

El artículo introduce especulaciones acerca de los efectos de las interacciones cotidianas en el entorno cibernético, intensificadas en la pandemia. Uno de ellos es que la mediación constante de la tecnología en la generación y el archivamiento de nuestras memorias estea diluyendo las fronteras fijas entre seres humanos y máquinas. Proponemos entonces un recorrido especulativo por teorías recientes, en la estética y antropología, que buscan contemplar esas hibridaciones y replantear radicalmente los dualismos centrales a nuestro pensamiento (naturaleza y cultura, humano y no humano, masculino y femenino, yo y el otro). A lo largo del artículo, se abordarán objetos dispares, como las perspectivas parciales de la filósofa Donna Haraway y las trampas poéticas de Jaider Esbell, artista, activista y escritor.

PALABRAS CLAVE Crisis de la representación; Jaider Esbell; Donna Haraway; Cyber-espacio

Existem aspectos intrigantes decorrentes do período de isolamento social desse primeiro ano e meio de pandemia. Estamos testando os limites entre os nossos corpos e as imagens: imagens que aproximamos com um movimento dos dedos, que falam ao vivo, que alimentam sequências de imagens, imagens de perfil, imagens que conseguimos silenciar, que pulam em primeiro plano ou que pedem para serem salvas. Tudo isso enquanto o nosso olhar fixa a mesma superfície luminosa e bidimensional.

O crítico Hal Foster propõe uma leitura das transformações recentes afirmando que, se a partir dos anos 1960, termos como “espetáculo” e “simulacro” se mostraram necessários para lidar com os efeitos da mediação da imagem nos circuitos da comunicação de massa, hoje, o ambiente computacional gera novos desafios (FOSTER, 2021). O autor se pergunta então como responder a uma cultura em que a maioria das imagens é produzida de máquinas para máquinas, descartando os seres humanos do processo, para isso utilizando-se, entre outros, da teorização da artista visual e filósofa Hito Steyerl. Steyerl nos alerta que as imagens com as quais interagimos emergem do espaço fluido da rede, onde o nosso sistema perceptivo é desafiado por formas e padrões que surgem de fluxos de informações amorfos:

A percepção contemporânea é maquinica em um grau ainda mais intenso. Apenas uma minúscula parte dela está inserida no espectro da luz visível para humanos. As cargas elétricas, as ondas de rádio, os pulsos de luz codificados por máquinas e para máquinas cruzam o ar em velocidades quase subliminares. A visão perde a sua importância e é substituída pela filtragem, pela decifração e pelo reconhecimento de padrões. (STEYERL *apud* FOSTER, 2021, p. 138)

Enquanto o inconsciente ótico do cinema e da fotografia, interpretados por pioneiros como Walter Benjamin, já apontava um campo em que a tecnologia não somente nos permite ver melhor, mas também afeta os sentidos em termos difusos, aproximando-nos do núcleo indiferenciado, aberto e híbrido que constitui a nossa experiência como seres que possuem corpos e pulsões, aqui nos deparamos com algo que transcende a experiência humana. Fredric Jameson já havia comentado, nesse sentido, que o sistema mundial global é “irrepresentável”, uma vez que seus fluxos e metamorfoses escapam de nosso alcance existencial (JAMESON, 1996). Steven Shaviro, outro autor citado por Hal Foster, descreve esse espaço como

algo extremamente abstrato, mas ao mesmo tempo sufocantemente próximo e íntimo:

Por um lado, é tão abstrato que chega a ser totalmente invisível, inaudível e intangível. Não podemos realmente “ver” ou “sentir” o espaço de fluxos virtuais no qual estamos imersos. Pois este espaço é relacional, em grande parte composto e moldado por instrumentos financeiros misteriosos e outras transferências de “informação” que circulam por ele. (SHAVIRO, 2010, p. 85, tradução minha)¹

Se o *close* cinematográfico, no começo do século XX, espanta os espectadores e os teóricos da época, revelando um microcosmo de intensidades inqualificáveis da ordem do afeto – diferente do campo das emoções, que podem ser nomeadas –, hoje navegamos em um universo ainda mais abstrato e ubíquo². É um campo fenomenológico híbrido, que envolve imagens sintéticas, fotografias, vídeos, textos e áudios em um tecido conectivo impalpável, que percebemos concretamente quando somos interrompidos por algum problema técnico ou de conexão, por algum telefonema insistente (provavelmente de alguma máquina), ou quando temos que fornecer

dados, como no Re-Captcha, acrônimo do “Teste de Turing público e automatizado para separar computadores de humanos”³. O teste avalia o nosso pertencimento a uma dessas duas categorias – ser humano ou máquina – a partir da capacidade de reconhecimento de peças urbanas ou letras distorcidas, o que implica a existência de algoritmos em busca de dados que podem interagir na rede como se fossem seres humanos.

Esse “como se” é fascinante, pois, como indica Steyerl, abre o cenário para discussões de cunho animista que tinham sido relegadas aos binarismos excludentes de categorias cognitivas, como ser animado *versus* ser inanimado, natureza *versus* cultura e ser humano *versus* máquina⁴. Se, por um lado, ainda é parte dessa lógica, por outro, o teste indica que as máquinas estão começando a ter atitudes suspeitas. Após décadas de ficção científica, esse contato com o universo de dados em que estamos imersos tem algo de decepcionante. Pensemos por exemplo na saga de *Blade Runner*, construída em torno da dúvida sobre a humanidade de Deckard, caçador de andróides⁵. O clímax da sequência, *Blade Runner 2049*, é a cena em que Deckard, um Harrison Ford envelhecido (índice de humanidade?) reencontra o jovem holograma da misteriosa replicante Rachel. Os instantes em que ela diz amá-lo, e Deckard a olha longamente, estarecido, todos sem saber se

trata-se “de amor ou precisão matemática”⁶, condensam bem o efeito perturbador, de memória freudiana, do encontro com algo que se situa – entre – essas categorias. A romantização do tema brotará, de formas visionárias, em inúmeras obras literárias e cinematográficas.

O curador Ansel Franke (2012), em um texto para a exposição "Animism", lembra que o ensaio “O inquietante” (1919), de Freud, no qual algum detalhe de um objeto nos transmite a sensação de ser mais animado do que deveria, é um momento paradigmático sobre esse questionamento⁷. A ruptura das fronteiras entre o eu e o mundo, entre pessoas e coisas, que se converte na experiência do estranho, é reconduzida por Freud à ordem da percepção sensorial, mais especificamente ao domínio da estética. Foi de novo Freud, em “Totem e tabu” (1913), o primeiro a observar que a civilização moderna reserva o campo da arte como o campo onde expressar sensações vagas, que diluem as fronteiras entre os corpos, e onde o animismo, que traz essa indefinição, pôde sobreviver, sem os riscos de desestabilizar a racionalidade e a ordem social (FREUD, 2012).

A história do cinema oferece um cenário da animação de espectros do imaginário literário e fantástico, entre os limites possíveis do tempo da narração e no espaço finito do quadro. Podemos evocar os movimentos embrionários, nesse sentido, de Buster Keaton, que

testa a elasticidade de seu corpo acoplado às diferentes velocidades das máquinas modernas, chocando o tempo inteiro com o chão e os limites da tela, sobrevivente em queda livre no tênue limiar entre realismo e ficção.

O que parece incontornável, hoje, na relação cotidiana com o inanimado, ou seja, algo que não pode permanecer confinado em nenhum reduto estético ou patológico, é a existência do mapeamento de nossos itinerários telemáticos, que deixam seus rastros na rede, dando forma a algo que se aproxima de um “inconsciente algorítmico”. Em outras palavras, o fantasma informe e lacunoso de nossos desejos, em contínua formação no limbo dos dados cibernéticos globais, memória digital de nossas escolhas e preferências. Através do histórico eletrônico de nossos percursos, a máquina pode antecipar e atualizar o nosso cardápio de consumos diários, concorrendo retroativamente a formatar aquilo que, em termos psicanalíticos, seria o núcleo vital mais íntimo de qualquer sujeito humano: o impulso desejante. Isso aponta o fato de que a indagação do Re-Captcha, além de pouco poética, parece mal formulada: como tinha previsto Donna Haraway nos anos 1980, já nos tornamos ciborgues, seres híbridos que depositaram parte de suas memórias em nuvens de informações indelévelis⁸. Dito em outros termos, além de ser possível, sim, apaixonar-se por

alguma imagem animada por sofisticados cálculos matemáticos, nós mesmos, nossos encontros e nossos destinos, somos efeito de tal intrincada hibridização.

O fato curioso é que continuamos nos percebendo absolutamente humanos, pois a abertura para o campo aparentemente infinito de percursos possíveis na rede oculta seus limites, definidos pelo cruzamento entre o que procuramos e a resposta algorítmica a nossas buscas. Oculta também a evidência de que o traçado de nossas escolhas atuais predestina nossos percursos futuros. Por outro lado, o fato de sermos sujeitos às recentes formas virais reforça a nossa humanidade em termos estritamente biológicos, enquanto terreno mudo e fértil para a propagação da epidemia. Biologicamente vulneráveis, os nossos corpos privilegiados encontram-se confinados, suas ações mediadas por automatismos psíquicos que confluem nos automatismos das máquinas, atravessados pelos fluxos indóceis dos interesses econômicos do capital transnacional, “corporações, governos, departamentos de polícia, seguradoras e agências de crédito” (FOSTER, 2021, p. 146). Enquanto isso, outros corpos mais vulneráveis trabalham para que os serviços cheguem até nossas casas, ou às prateleiras dos supermercados, expondo-se ao vírus. É possível concluir, a partir desse cenário, que a nossa experiência está

se entrelaçando nas tramas do universo computacional, tornando-nos seres mais previsíveis e limitando nosso imaginário e criatividade onírica, ou seja, a capacidade de sair de caminhos pré-estabelecidos.

A seguir, vamos trilhar um percurso especulativo a partir de algumas teorias no campo da estética e da antropologia contemporânea que procuram dar conta dessas hibridizações, superando as filosofias do sujeito transcendental e as dicotomias que caracterizam a categorização da realidade⁹. As pesquisas mais recentes, introduzidas pela “virada ontológica” na filosofia e na antropologia, propõem mergulhos radicais na alteridade – mundos não humanos, ou não ocidentais – através do reconhecimento de que existem realidades refratárias à nossa idealização e à projeção de nossas lógicas de organização do conhecimento. Na última parte do texto, vamos observar as estratégias de sutura entre esses mundos operadas por artistas indígenas contemporâneos brasileiros, mestres em estabelecer pontes entre os corpos e os fluxos virtuais das imagens¹⁰. O artista e escritor Jaider Esbell, de origem Macuxi, afirmou em uma *live* que “o artista indígena contemporâneo consegue caminhar entre a floresta e o asfalto, e faz percursos transmundanos para provocar reflexões”¹¹. Na última parte do texto, vamos nos deter sobre alguns aspectos de sua obra multiforme, a partir de sua ideia de arte como

armadilha – estratégia poética contracolonial –, que se ainda não subverteu a ordem social, com certeza já deu um giro nos cânones da arte contemporânea. “É positivo”, conclui Esbell na mesma fala, “quando conseguimos fazer as máquinas pararem e as pessoas olharem para nós”. Em um movimento contrário ao que ocorreu durante séculos, quem decide para onde direcionarmos o olhar nesse caso é o outro, o que concorre à diluição dessa fronteira, ou binarismo fundamental e excludente.

SABERES LOCALIZADOS E VIRADAS ONTOLÓGICAS

Quais são os efeitos da intensificação de nossas relações cibernéticas sobre a percepção? É difícil tentar dar forma a essas transformações sem distanciamento histórico, mas alguns reflexos imediatos no campo da estética podem oferecer pistas. Em face à crise sócio-político-econômica do projeto neoliberal e às preocupações ecológicas ligadas ao Antropoceno – a era geológica marcada pelo impacto da nossa sociedade sobre o clima e sobre os ecossistemas da Terra – na última década, a estética se abriu à possibilidade de pensar a representação a partir de outras perspectivas, uma das frentes sendo a dos “novos materialismos”¹². Novamente em *O que vem depois da*

farsa?, se, por um lado, Hal Foster abraça muitas das teses de Steyerl, que nos últimos 20 anos vem acompanhando teórica e poeticamente essas transformações com uma produção que se tornou referência incontornável para o debate sobre a imagem na contemporaneidade, por outro, ironiza algumas de suas conclusões. Isso acontece justamente quando Steyerl se alinha aos novos materialismos, que, segundo diz Foster (2021, p. 143), “varreram o mundo das artes nos últimos anos”.

A linguagem lapidar de Steyerl talvez apresente uma excessiva simplificação dessas questões: “Por que não ser uma coisa?” cita Foster, que continua assim:

A ideia, aqui, é que viemos projetando a nossa força vital nessas entidades mágicas [produtos-imagens conectados às redes] de modo tão absoluto que elas agora têm mais vida do que nós, e, por isso, devemos recuperar o máximo possível de energia por meio da identificação com elas. “Participar na imagem como coisa significa participar com sua agência potencial”: essa frase diz tudo. (Ibidem)

Enquanto as contribuições de Steyerl não precisam de defesa, gostaria de trazer alguns fundamentos desses materialismos, que

afundam suas raízes, entre outras contribuições, no pensamento da filósofa norte-americana Donna Haraway. A partir do final da década de 1980, a filósofa milita a favor da natureza incorporada da visão: em um texto paradigmático de 1986, “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, propõe pensar a partir desse sentido, “tão difamado” no discurso feminista, como instrumento de posicionamento político (HARAWAY, 2009).

Ao longo do texto, Haraway questiona os mitos da objetividade na tradição ocidental e seus objetos de investigação como território estável de nossas investidas teóricas, introduzindo a necessidade de afirmar um saber crítico parcial e localizável, ou seja, que provém de pontos de vista situados. Ela enfatiza que a visão é sempre uma questão de “poder ver”, com a violência que lhe é implícita. Mais adiante, Haraway aponta o fato de que a “objetividade” das máquinas científicas da visão, aparentemente neutra, diz respeito apenas aos interesses e ao ponto de vista de um sujeito específico, não marcado – o homem branco ocidental –, universalizando o seu ponto de vista e apagando assim o seu posicionamento. Essa pretensa universalidade o exime de suas responsabilidades, dando-lhe o poder de “ver sem ser visto”.

Os olhos têm sido usados para significar uma habilidade perversa – esmerilhada à perfeição na história da ciência vinculada ao militarismo, ao capitalismo, ao colonialismo e à supremacia masculina – de distanciar o sujeito cognoscente de todos e de tudo no interesse do poder desmesurado. (Ibidem, p. 19)

Em nome desse conhecimento racional aparentemente universal, a lente do olhar ocidental vagou colonizando o resto do mundo, impondo violentamente o seu modelo em detrimento de outras visões. O manifesto de Haraway propõe, então, que, para contrastar esse regime no qual uma visibilidade infinitamente móvel pode ser instrumental à des-corporificação e, com ela, a uma ausência de responsabilidade, oponha-se uma “objetividade feminista” fundada em conhecimentos localizados, parciais e incorporados. Uma ótica que, por provir de diferenças de gênero, em que são depositadas outras marcas e feridas desse olhar que congela e reifica, se responsabilize por um conhecimento fundamentado em “ressonâncias e não em dicotomias”, que ganha em objetividade justamente por ser parcial e específico (HARAWAY, 2009, p. 10). A falta originariamente atribuída ao sujeito dividido, no “infindável jogo dos significantes,

num campo de forças cósmico” (Ibidem, p. 21), é convertida em uma totalidade parcial: “a objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e divisão entre sujeito e objeto” (Ibidem, p. 21). Ou seja, a “divisão” alude aqui a uma topografia da subjetividade multidimensional, com as visões que a acompanham. O eu cognoscente é sempre parcial, nunca “acabado, completo, dado ou original”, portanto “capaz de ver junto sem pretender ser o outro” (Ibidem, p. 21).

Parte da ética do saber localizado é considerarmos com cuidado as especificidades das visões próprias de cada máquina, objeto ou sujeito, retirando do “humano” o privilégio epistêmico – de interpretação e definição – sobre a realidade. Haraway fala em “cuidado amoroso”, introduzindo o fundamento animista que acaba aflorando em nossos cotidianos cibernéticos: o agenciamento dos objetos do conhecimento, não mais algo inerte e passivo, mas, na esteira do pensamento mágico, como atores ativos e relacionais. De modo análogo, mundo e natureza, tradicionalmente objetificados em termos analíticos como recursos a serem explorados por projetos instrumentais ao progresso de poucos, devem recuperar um estatuto ativo, assim como as tecnologias, os objetos, a matéria, pois “os

códigos do mundo não jazem inertes, apenas à espera de serem lidos” (Ibidem, p. 37).

O filósofo Slavoj Žižek ressalta que a implicação ética dos novos materialismos é nos colocar na frente de nossa posição em “arranjos maiores”, com a consciência de que estamos imersos em uma materialidade não mais pensada como inerte, “em uma rede potencialmente ilimitada de forças”. Ele levanta porém uma questão interessante, ou seja, se e como essa perspectiva vitalista consegue superar a perspectiva antropocêntrica:

O novo materialismo rechaça, portanto, a divisão radical entre matéria e vida e entre vida e pensamento; em todos os lugares se disseminam múltiplos “eus”, ou agentes, sob diferentes formas. Entretanto, aqui persiste uma ambigüidade essencial: estas qualidades vitais dos corpos materiais são resultado do nosso (do observador humano) “antropomorfismo benigno” ou, de fato, trata-se de uma asseveração ontológica forte, que afirma uma espécie de espiritualismo sem deuses e que, à seu modo, traz o sagrado de volta para a mundaneidade? Se “um cuidadoso percurso pelo antropomorfismo” pode ajudar a revelar a vitalidade dos corpos materiais, não fica

claro se essa vitalidade é resultado de que nossa percepção seja animista ou de um poder vital assubjetivo realmente existente. (ZIZEK, 2017)

Tentando abrir espaço a questionamentos análogos, a partir do começo do século XXI se delineia uma mudança na paisagem da filosofia e das ciências sociais, na direção de um descentramento ulterior do protagonismo do sujeito transcendental – esse sujeito de origem cartesiana e kantiana pretensamente universal, cujo único acesso à realidade se daria a partir da correlação necessária entre a sua racionalidade “objetiva” e o mundo, sem nunca perder o seu chão¹³.

Esse movimento em formação na filosofia e na antropologia, chamado também de “virada ontológica”, deu-se a partir das obras de Debora Danowsky e Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour, Quentin Millasoux e Graham Harman, entre muitos outros que estão pesquisando as possibilidades de reconhecer o estatuto de realidade “daquilo que não somente não concerne ao humano, mas apresenta uma indiferença irrestrita à sua existência”¹⁴:

Tanto na filosofia quanto na antropologia, o papel da ontologia exprime um movimento realista e antirrepresentacionista

que demanda uma capacidade criativa, conceitual e prática tanto para acessar o outro (seja um objeto, uma coletividade, a natureza etc.) quanto para, por meio dele, colocar a si mesmo e aos seus próprios pressupostos em questão. (SILVA; BALTAR, 2020, p. 159)

No campo da antropologia, o recurso ao conceito de ontologia é mais radical e deriva do esgotamento do conceito de “cultura”, tanto no evolucionismo – a perspectiva de que as culturas evoluíram de uma matriz universal – quanto no pluralismo cultural¹⁵. Em ambos os casos, a cultura é concebida como um sistema coletivo de representações simbólicas projetadas sobre uma natureza que permanece sob a tutela da ciência naturalista dos “modernos”, donos dos olhares múltiplos das diversas tecnologias que perpetuam a apreensão aparentemente neutra da realidade, objetos da crítica de Haraway¹⁶.

O dado mais interessante introduzido pelos advogados da virada ontológica é a recusa da tradução dos outros modos de ser, na tentativa de enunciar “o que eles são e representam para nós”, e a busca por saberes parciais e situados, que emergem no embate, ou nos descompassos, entre os mundos. Cada “ontologia” inaugura

uma realidade, e o papel do antropólogo não é assumir o pluralismo radical dessas alteridades, representando as suas formas simbólicas nos termos de nossa cultura, mas, através da fricção entre diversas realidades, ou ontologias, revelar os limites e as peculiaridades de nosso aparato perceptivo e de nossas representações do mundo. O objetivo é que essa relação concorra a transformar a nossa visão “em um movimento que pretende conferir à alteridade um estatuto de realidade suficientemente forte para que seja capaz de colocar a nós mesmos, reflexivamente, em questão” (SILVA; BALTAR, 2020, p. 160). Tentando responder ao questionamento introduzido por Žižek à luz dessas perspectivas, talvez a pergunta seja mal formulada. Ao invés de investigar se o vitalismo da matéria e das imagens seria fruto de nossa tendência à “antropomorfização” ou uma vitalidade intrínseca a esses objetos, seria mais interessante indagar porque esse assunto insiste em aflorar, apontando relações com o mundo – cognitivas, éticas – que desafiam o nosso funcionamento individual e coletivo.

A GUERRA DO CANAIMÉS

A obra de artistas indígenas que vêm se destacando, nos últimos anos, nas instituições da arte contemporânea brasileira

traz, entre suas dobras, traços das cosmovisões dos povos originários, apresentando uma hibridização interessante para a presente discussão e, em geral, para a discussão dos cânones da arte contemporânea¹⁷. São traços híbridos no sentido que é uma produção que tensiona estrategicamente diversas ontologias, e uma de suas forças reside justamente nos abismos intransponíveis que deixa entrever, mas não tenta preencher, entre os diversos mundos. Além disso, a poética desses artistas atravessa questões irresolvidas, por terem sido tratadas até então em uma lógica binária, como a distinção entre obra de arte *versus* artefacto etnográfico ou o sentido intrinsecamente coletivo de autoria, implícito em suas atuações individuais.

Emblemática, a esse respeito, é a obra multiforme de Jaider Esbell, artista e escritor Macuxi que se define “neto de Macunaíma”. A obra de Esbell dialoga com uma produção vigorosa de artistas indígenas que dividem com ele o propósito de uma revisão histórica mais ampla, que transcende o campo da arte e que encontra um momento paradigmático em uma mostra coletiva que marcou o ano de 2020, “Véxoa: nós sabemos”, curada pela pesquisadora Naine Terena na Pinacoteca de São Paulo¹⁸.

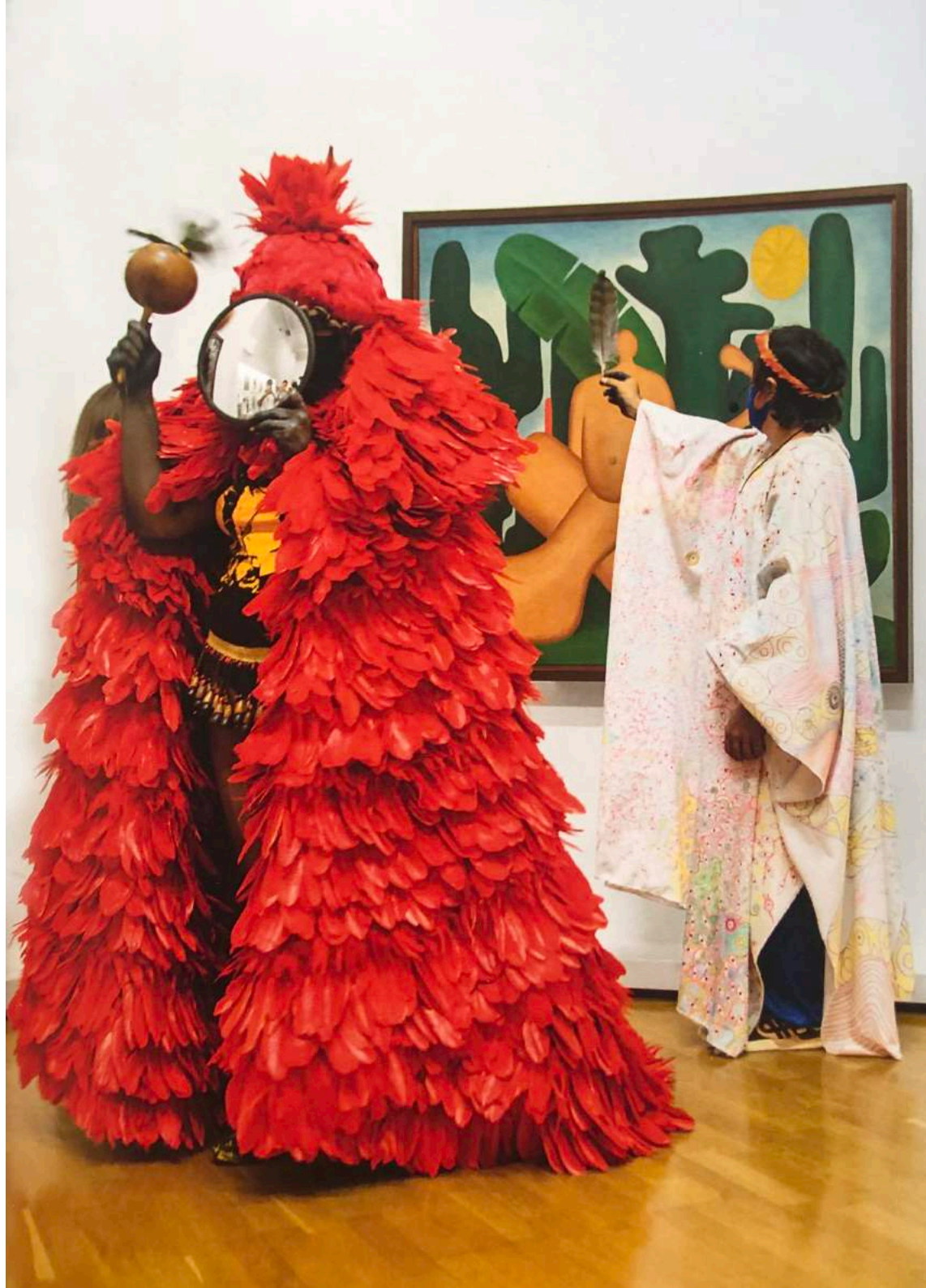
Na performance *Mori Erenkatu eseru - Cantos para a vida*, Jaider Esbell e Daiara Tukano, coberta por um manto Tupinambá

vermelho criado por ela mesma – pois como ela mesma nota, os exemplares existentes “estão lá na Europa, engaiolados naqueles aquários” –, defumaram o espaço em reverência aos representantes dos povos em mostra e “ativando” o museu, ocupado também por ícones do modernismo brasileiro, como a pintura *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral (figura 1)¹⁹. Outra etapa significativa, no mesmo ano, foi a mostra individual de Esbell na Galeria Millan, introduzida por um texto inequívoco do próprio artista:

Deixei as armadilhas em outra casa, agora me desnudo pleno. Acredite, te trago um raro presente, aquilo que nunca mente. Queres a tua alma de volta? Disso entendemos bem, pois coube de virmos primeiro e sinto que também já não sonhas. (ESBELL, 2021b, n.p.)

Esbell diz ter se dedicado uma década inteira, integralmente, pensando a sua arte “como parte de um sistema político e estratégico mais amplo, em um constante movimento de cruzar sentidos, andando em uma margem muito estreita, esses lugares invisíveis por onde só andam os mais astuciosos exploradores” (ESBELL, 2020a, n.p.). A Arte Indígena Contemporânea (AIC), “feita e conceitualizada por

FIGURA 1.
Jaider Esbell e Daiara Tukano,
*Mori Erenkatu eseru - Cantos
para a vida*, 2020. Registro de
performance. Publicado no
catálogo da mostra “Vexoá:
nós sabemos”, Pinacoteca do
Estado de São Paulo, 2020.



Do espaço cibernético à Guerra do Canaimés: imagens que
ganham vida e a arte como armadilha
Alessandra Bergamaschi

seus autores próprios”, é uma ação coletiva, que procura responder conceitual e poeticamente aos desafios da transposição, ou transição entre mundos (Ibidem). É uma articulação fundamental, estratégia de resistência frente à canibalização do mundo da arte, que encontra fôlego renovado nessas testemunhas de outros possíveis modos de existência. Como nota Esbell, a crise já chegou a afetar o imaginário ocidental, e isso ativa, como é de costume no sistema neoliberal, a nossa busca por fontes mais vitais. A AIC vem como uma armadilha para pegar armadilha, diz Esbell,

porque pressupõe se lançar nesses espaços do enquadramento, do encaixotamento, do emolduramento. Tem que entrar lá para ver como funciona essa dinâmica, com a habilidade de não ficar aprisionada. Ela vem com a chance de operar códigos muito sutis, muito distintos, nessa ideia de intermundo da comunicação, passando pela ideia da tradução. (Idem, 2021a, p. 21)

Uma armadilha que introduz bem a atuação intermundos de Esbell é o resgate do mito de Macunaíma, que, citando o artista, “originariamente não tem gênero ou forma física, é energia que vai

circulando, em constante movimento” (ESBELL, 2020b). Esbell devolve a energia informe e inconstante de Macunaíma, representado como anti-herói por Mário de Andrade, a seu estado-potência sem forma estável, “uma energia densa, forte, com fonte própria, como uma bananeira” (Idem, 2018, p. 11):

Uma energia recolocada no contexto da colonização, que precisou ser traduzida em seus termos por Mário de Andrade a partir de uma força masculina, patriarcal: Macunaíma homem malandro, a partir dos fragmentos da fala dos pagés traduzidos para o alemão por Theodor Koch-Grunberg. Inicia assim a desvirtuação dessa energia transformadora no caráter caricato da figura que temos hoje completando 100 anos. [...] Vou me agarrar a essa energia transformadora do Macunaíma, do avó da vovó que transpôs esses mundos. (ESBELL, 2020b, n.p.)

O artista associa a energia originária de Macunaíma ao tempo da transformação contínua, ao princípio do movimento, daquilo que desestabiliza, “exemplificando como é possível [...] não aprisionar

a forma, não eternizar nada, não colocar nada como definitivo ou duradouro demais” (Idem, 2021a, p. 23).

Na mostra coletiva da 34ª Bienal de São Paulo “Faz escuro mas eu canto”, verso do poeta Thiago de Mello escrito em 1965 em oposição à ditadura militar, Esbell apresenta a série de pinturas “A guerra do Canaimés”. A Bienal foi inaugurada em 2020 em versão reduzida, por causa da pandemia, com a mostra coletiva “Venta”, com obras pontuais distribuídas na vastidão do prédio Ciccillo Matarazzo, para aumentar o espaçamento e melhorar as condições de segurança das visitas. As telas dessa série foram expostas na parede que fechava a lateral esquerda do prédio, no térreo, enquanto no primeiro andar, na parede oposta – no fundo à direita –, estavam expostos três monocromos de Antonio Dias de 1971 da série “The Illustration of Art”. Nesses trabalhos, que Dias desdobrará até 1978 em meios variados, o sistema da arte é analisado de forma reflexiva através de enigmas suspensos entre as palavras e o fundo preto das telas, expressão peculiar da crise da representação do tardo modernismo. Ambas as séries, de Dias e de Esbell, foram produzidas em tempos de resistência – contra a repressão instaurada pelo regime militar, no caso de Dias, e no de Esbell, o pano de fundo das investidas militaristas do atual governo brasileiro, o que confirma a atualidade da observação de Wesley

Duke Lee, quando afirma, em 1972, que “no Brasil é sempre ontem” (LONGO, 2017, p. 113).

O recurso de Dias à grade modernista, que norteia toda a reflexão das Ilustrações da Arte, aqui é aplicado através da redução do quadro a um monocromo demarcado sutilmente por uma borda branca²⁰. No lugar da imagem, lemos *The day as a prisoner, illusion e memory* sobre o fundo preto. Fora do quadro, como uma legenda, as palavras *the image*, nas primeiras duas obras, e *the space*, na última, apontam laconicamente para o espaço contraditório da tela, que se torna campo semântico onde a imagem é negada. Cubos pretos espalhados na frente da instalação corroboram o sentido da obra como espaço negativo que, transcendendo a bidimensionalidade do quadro, vem ao nosso encontro. Trata-se de comentários inscritos na poética do artista e que participam de um debate mais amplo sobre a desconstrução da narrativa modernista e a crise da representação de seu tempo. Enquanto a série de Antonio Dias traz o apagamento da imagem como um comentário sobre uma história da arte que estava ensaiando o seu fim, “A guerra do Canaimés” celebra a resistência de uma história que tem sido constantemente apagada.

Se qualquer pintura pode ser entendida, paradoxalmente, como um campo de virtualidades, o que se materializa na tela sendo

em primeiro lugar o índice da presença do artista, que já esteve ali, a presença muda de Dias choca com as marcas expressivas, mas igualmente enigmáticas de Esbell, que nos interrogam sobre a sua natureza: as figuras dos Canaimés foram sonhadas, imaginadas ou canalizadas pelo pintor? Em que medida essas representações participam do tecido de formas dançantes da cosmovisão xamânica? Isso tem um peso relevante na análise dos motivos superpostos sobre os fundos igualmente pretos dessas telas.

São quadros *all over* onde várias figuras e motivos fluidos e planos, desenhados com as canetas de tinta acrílica Posca, se entrelaçam em uma metamorfose de formas sobre o fundo preto. Esbell compõe imagens “multiestáveis”, representações nas quais a gestalt não é negada, mas gera uma forte instabilidade, ou coexistência de perspectivas. Aqui, figura e fundo não são mutuamente exclusivos, mas várias figuras coexistem em um processo generativo que tem uma qualidade fractal. Quando o nosso olhar passeia nas telas das figuras 2 e 3, por exemplo, percebemos as camadas de figuras em metamorfose perpétua, ora uma raposa, ora dois pássaros, ora duas serpentes. Existe uma sugestão dinâmica forte, já que as formas não param de confluir umas nas outras. Quando retornamos o olhar desses seres, porém, a imagem congela, enquanto eles nos fixam

de uma multiplicidade infinita de pontos, reforçando que existe alguma simetria, mesmo oscilante. Os olhos são círculos maiores e menores, manchas que imitam olhos, padrões pontilhados que se transformam em superfícies camufladas, peles e plumas que, em um instante, se fazem quadro, congelando a imagem. Quando começamos a movimentar o olhar sobre a tela, porém, as formas recomeçam a dançar, brotando do centro, com seu enorme potencial metamórfico²¹.

Isso nos conduz às teorias da filósofa Susanne Langer, teórica que influenciou o crítico brasileiro Mário Pedrosa, que fala da dinâmica intrínseca à visão em relação a motivos decorativos, como, por exemplo, as espirais, em que não se trata, como ela diz, de “ilusão de movimento”, mas de uma outra definição da realidade: é algo que não podemos ver, mas que ao mesmo tempo não podemos deixar de ver, “a forma real e a dinâmica abstrata”, como duas faces da mesma moeda²². Esse fenômeno acontece com muita intensidade nessas imagens. Podemos também dizer, nessa tentativa sempre falha de descrever formalmente a experiência desses trabalhos, que as imagens, duplicadas em simetrias imperfeitas, geram um efeito estranhamente estereoscópico, no qual o que está em jogo é a tatilidade, uma “tangibilidade transformada em experiência

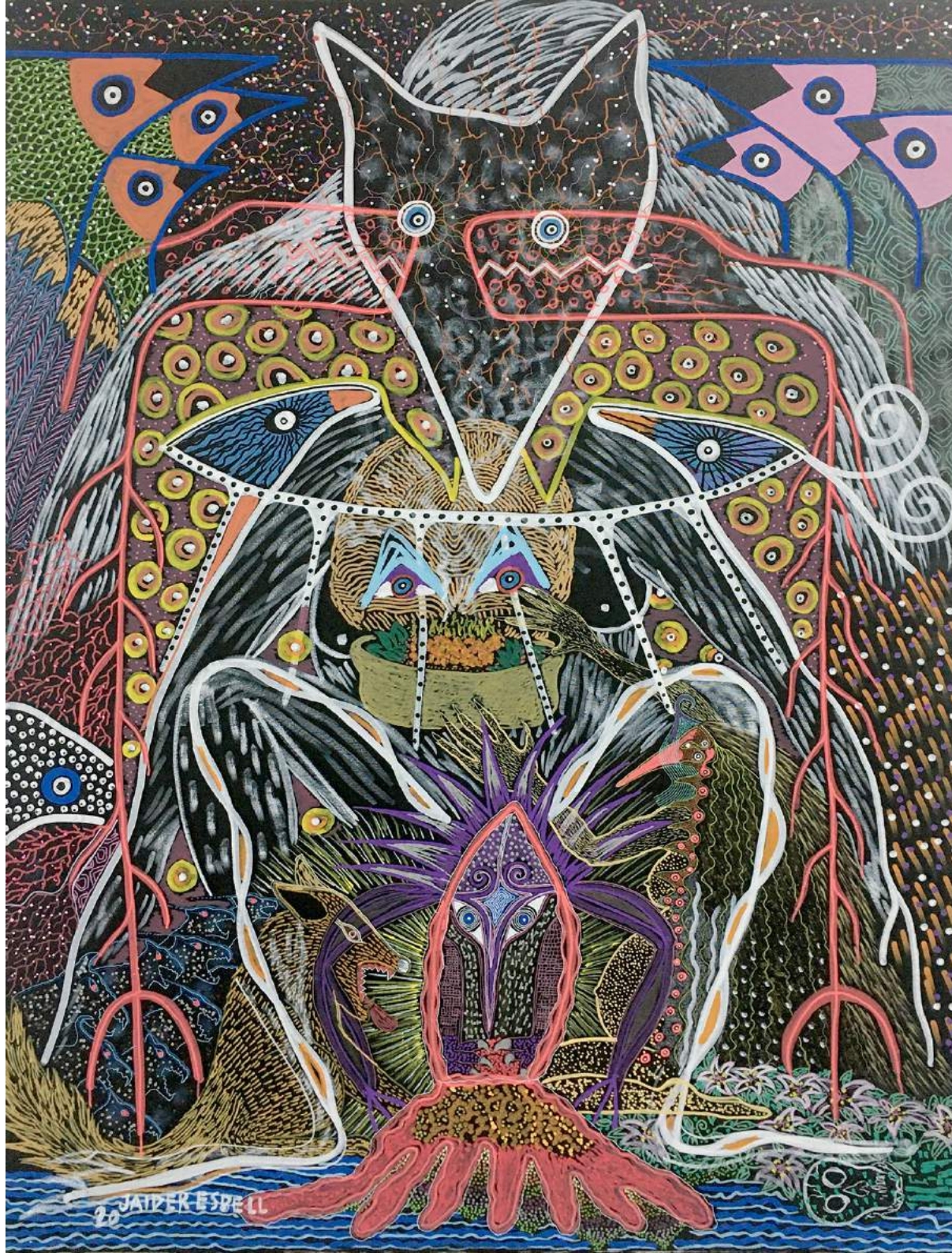


FIGURA 2.
(PÁG. ANTERIOR)
Jaider Esbell, "A guerra do Canaimés" (série), 2020. Acrílica e caneta Posca sobre tela, 110 x 145 cm. Coleção do artista.

visual"²³. A estereoscopia, nas pinturas de Esbell em que existe certo espelhamento entre olhos, bicos, linhas e plumagens, como nas figuras 2 e 3, tudo perpassado por camadas de padrões em transparência, gera um território multiestável de profundidades móveis e táteis.

O tema são esses seres chamados Canaimés, figuras presentes, diz Esbell, nas etnias do chamado circum-Roraima, entre os Karíb, os Arawak, os Wai Wai e os Wapichana. São “uma pessoa num momento de transe, de metamorfose, que ataca e depois se desfaz de sua forma, voltando a ser um humano” (ESBELL, 2020b, n.p.). Os Canaimés são justiceiros sobrenaturais, que aparecem “vestidos de peles de animais, grandes ou pequenos, enfim, uma composição de adereços artisticamente muito interessante” (Idem, 2021b, n.p.). Em resumo, diz o artista, “o Canaimé é um estado performático, transitório, metamórfico mesmo, porque se trata de manipulação de poder, de feitiços” (Idem, 2021a, p. 16).

Na figura 4 não existe simetria, mas padrões sobrepostos que remetem a um mapeamento dominado por um enorme sapo amarelo, prestes a desmanchar em outros seres e padrões. Nesse caso, é possível recorrer a uma comparação com os estudos das pinturas corporais da tribo Kaxinawa da antropóloga Els Lagrou, quando ela diz que os grafismos “produzem um efeito cinético que movimenta o



FIGURA 3.
(PÁG. ANTERIOR)

Jaider Esbell, *Maikan e Tukui*
(*Raposas e Beija-flores*), da
série "A guerra do Canaimés",
2020. Acrílico e caneta Posca
sobre tela, 100 x 75 cm.

espaço, como se o olhar fosse projetado pra [sic] dentro do espaço da visão”, quando as linhas criam “um engajamento ativo do olhar na superfície desenhada”, que “produz uma percepção de transparência, ou permeabilidade” (LAGROU, 2015, n.p.). Enfim, as aproximações formais são múltiplas e instáveis, mas o dado crucial dessas pinturas é o que não pode ser visto através delas, pois se trata de armadilhas para o olhar, que, como diz Esbell,

Trabalham com a ideia de guerras entre mundos, de conflito a partir da própria figura do Canaimé. Como ele interage com o mundo, como se forma, como se desforma, falando dessas camadas de sobreposições de corpos e forças ou sutilezas mesmo, e o contexto disso na ideia de cultura, e principalmente na ideia de presente. (ESBELL, 2021a, p. 19)

São permutas que remetem a "perspectivas incompatíveis em termos de representação”, que David Lapoujade e Laymert Garcia dos Santos, em um debate onde discutem a possibilidade de tradução do termo *utupê* – o mais próximo ao conceito de “imagem” na língua Yanomami –, observam nos desenhos em pequeno formato dessa tribo.



FIGURA 4.
(PÁG. ANTERIOR)
Jaider Esbell, "A guerra do Canaimés" (série), 2020. Acrílica e caneta Posca sobre tela, 110 x 145 cm. Coleção do artista.

Nesses desenhos sobre papel, produzidos em encontros com a fotógrafa Claudia Andujar, figuras diminutas são arranjadas no mesmo plano, que é ao mesmo tempo “o plano perceptivo, o plano cosmológico e o plano intensivo e o plano não representativo, mas figurativo, ou seja, da visão em estados xamânicos” (LAPOUJADE *apud* SENRA, 2011, p. 76). São mapeamentos de intensidades onde acontece algo, nota Lapoujade, que a arte Ocidental nunca soube alcançar, pois trata-se de planos incompatíveis, não sintetizáveis em uma “representação”²⁴. Ao mesmo tempo, todas as informações desses planos convivem na mesma superfície, em uma totalidade. A ênfase cognitiva de quem gerou esses desenhos não é separar a figura do fundo, mas encontra-se em um estado de fluxo, em que cada detalhe, como uma imagem fractal, espelha um todo em perene metamorfose. Bruce Albert responde, na mesma conversa entre Lapoujade e Garcia dos Santos, que, da mesma forma, a percepção do território é um encaixe de muitos pontos de vista sobre as trajetórias na terra-floresta:

é por isso que todas as coisas que são representadas são vistas, ao mesmo tempo, de cima, de lado, em outro tempo, no presente. E tudo está imbricado, encaixado em uma multiplicidade de

perspectivas espaciais e temporais. (ALBERT *apud* SENRA, 2011, p. 77)

O nosso ponto de vista, enquanto sujeitos divididos da psicanálise, rendidos às falhas e constantemente lacunosos, encontra aqui a possibilidade das “totalidades parciais” de uma subjetividade multidimensional, aparentemente próxima da visão de Haraway, mas difícil de imaginar, justamente por fugir dos nossos horizontes representacionais. Esbell, imenso mediador intercultural, nos dá algum vislumbre dessa visão do território através do *txaísmo*, uma forma expandida de mapeamento do território indígena, que inclui os novos caminhos abertos nos circuitos interculturais das artes contemporâneas, abraçando suas dimensões espirituais e afetivas. O *txaísmo* é uma representação do território que se contrapõe aos princípios de proteção do “rondonismo”, no qual as reservas indígenas são delimitadas de fora para dentro, em uma relação sempre assimétrica e autoritária. As maneiras de “estar” no espaço, segundo essa multiperspectiva, são inclusivas, revelando conexões que não têm coordenadas cartesianas. Diz Esbell (2021b, n.p.):

Estaremos em tom de universo, cor de terra verde de floresta em arte em seu estado máximo de fluidez. Todas as visões são transitórias e há mais de um em mim.

Essas visões implicam uma multiplicidade de instâncias que, como vimos, não pode ser reduzida ao nosso conceito de imagem, tampouco de representação. No caso das visões mediadas pelo corpo do artista-xamã, que não cabem em nenhuma folha de papel e tampouco na tela, trata-se da percepção direta de uma realidade tida como absolutamente tangível (SENRA, 2011, p. 76). São imagens não icônicas, que não se assemelham àquilo que representam, pois são inacessíveis aos “olhos de fantasma” da gente comum. São imagens “que veem no lugar de serem vistas” (VALENTIM, 2018, p. 114).

As telas de Esbell provêm dessa tradição que, como ele mesmo afirma, “ainda sabe negociar com o sobrenatural”, e mesmo que todas essas camadas não sejam acessíveis aos nossos olhos de fantasma, existe um árduo trabalho de tradução, por parte do artista, que imprime fluidez nessas formas em metamorfose, dando um vislumbre de uma ontologia da transformação em que a imagem é trâmite para mergulhos na matéria e, por outro lado, para a ação política:

Vendo telas e compro terra: essa é a realidade não romântica do nosso país, e que a arte tem de fato a obrigação de reverberar em um contexto muito mais amplo do que a mera vitimização, ou um uso muito distorcido disso. Então essa é uma força que as populações indígenas podem mais uma vez mostrar pra nós e pro mundo: a relação entre mundos, como ela se constrói e como passa por esses valores todos, inclusive a própria ideia de capitalismo, pra assentar e pra de novo manter a ligação muito sutil do cosmos com o nosso dia a dia e mesmo a chance que a gente tem de trazer um sentido amplo da vida conectando esses prédios e suas curvas com as voltas que a vida dá. (ESBELL, 2020b, n.p.)

Partindo da batalha contra o estado brasileiro, para a homologação da terra indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima, Esbell passa então a ocupar um lugar nos museus, nas galerias, no mercado da arte e, finalmente, no espaço simbólico da arte ocidental. A complexidade de suas pinturas, ao mesmo tempo motivos de um universo irrepresentável e imagens que dialogam com as formas mais sofisticadas do modernismo ocidental, ou seja, que se inserem perfeitamente em nosso passado museológico, participam da luta

para devolver a terra a seus anciãos e sábios guardiões, e nada poderia ressignificar de forma mais profunda o papel dessas instituições e o papel da arte enquanto território que pode, sim, desestabilizar a racionalidade e a ordem social.

Do espaço cibernético à Guerra do Canaimés: imagens que
ganham vida e a arte como armadilha
Alessandra Bergamaschi

NOTAS

- 1** “We cannot actually ‘see’ or ‘feel’ the virtual ‘space of flows’ within which we are immersed. For this space is a relational one, largely composed of, and largely shaped by, the arcane financial instruments, and other transfers of ‘information’ that circulate through it.”
- 2** Ubíquo no sentido que “está ao mesmo tempo em toda parte”, afetando todos os sentidos, já que a nossa experiência fragmenta-se entre aplicativos e programas que conjugam funções práticas, relacionais, de apresentação pessoal e de entretenimento.
- 3** “De acordo com Steyerl, devemos abordar esse sistema em seus próprios termos amorfos e precisamos aprender a ver e a pensar da mesma forma que seus programas – escanear, decodificar e conectar – mesmo que sejamos brutalmente derrotados nesse jogo” (FOSTER, 2021, p. 138).
- 4** Considere-se, por exemplo, o incepcionismo, quando imagens computacionais registram os padrões de nossos movimentos oculares e conseguem antever nossas preferências e comportamentos. Cf. STEYERL (2017).
- 5** *Blade Runner* (1982), Ridley Scott, Estados Unidos.
- 6** Transcrição de fala do filme *Blade Runner 2049* (2017), Denis Villeneuve, Estados Unidos.
- 7** Cf. FREUD (2010).
- 8** Cf. HARAWAY (2000, pp. 33-118).
- 9** Pesquisas recentes que vão nesse sentido são a metafísica das plantas, de Emanuele Coccia, as formas de comunicação das árvores, de Eduardo Kohn, os cogumelos como espécies companheiras, de Anna Tsing, e os hiperobjetos de Timothy Morton. Cf. COCCIA (2018), TSING (2021), MORTON (2013).
- 10** Para uma introdução sobre a relação entre a representação ocidental e na arte indígena, cf. LAGROU (2007) e SENRA (2011).

11 Live do dia 13 mai. 2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fzZcQ3L-hZIE&ab_channel=FAUUSP. Acesso em: set. 2021. Citada GOLDSTEIN (2020).

12 “Manuel DeLanda e Rosi Braidotti – em estudos independentes – começaram a usar os termos ‘neo-materialismo’ ou ‘novo materialismo’ na segunda metade da década de 1990, para uma teoria cultural que não privilegia a linguagem e a cultura, mas se concentra no que Donna Haraway chamaria de ‘culturas naturais’, ou o que Bruno Latour simplesmente chamou de ‘coletivos’. O termo propõe uma teoria cultural que repensa radicalmente os dualismos tão centrais ao nosso pensamento pós-moderno, que começa suas análises sempre a partir de oposições (entre natureza e cultura, matéria e mente, o humano e o não humano, o masculino e o feminino). Isso explica porque, além do interesse pela ciência, a emancipação da matéria é também um projeto feminista.” (DOLPHIJN; VAN DER TUIN, 2012). Os novos materialismos tentam assim superar o impasse entre o construtivismo pós-modernista – no qual a matéria é um fato social – e o positivismo, no qual é refém do olhar “objetivo” da ciência. Em vez disso, procura dar conta, como diz Karen Barad, das “intra-ações” entre os significados e a matéria. Entre as obras mais relevantes sobre o assunto estão BARAD (2007), BRAIDOTTI (1994), DE LANDA (1997).

13 O correlacionismo é a ideia de que, no processo de conhecimento, só temos acesso a essa correlação, em que o mundo é a medida daquilo que me aparece.

14 Na filosofia contemporânea, o “realismo especulativo”, assim denominado por Quentin Meillassoux e outros pesquisadores em um simpósio de 2017 na Goldsmith University of London, reflete essa urgência de fundar um realismo que enfatize a independência da realidade e dos objetos em relação à mente e aos modos de conhecimento e de percepção humanos. A “especulação”, introduzida por Meillassoux, indica aqui a busca por um acesso à realidade que não se dá a nível epistemológico (ou seja, que não discute as modalidades do conhecimento, ou de representação do mundo), mas que se volta para uma reflexão sobre questões ontológicas. Cf. MEILLASSOUX (2008).

15 Para os fundamentos dessa crítica da ideia de cultura, cf. DANOWSKY; VIVEIROS DE CASTRO (2014), VIVEIROS DE CASTRO (2011), HARMAN (2018), INGOLD (2000, 2011).

16 Em *Jamais fomos modernos*, Bruno Latour desenvolve o conceito de modernidade como um projeto falho, que “gera entidades mistas de natureza e cultura e, ao mesmo tempo,

cria duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro”. Assim, o humanismo, feito por contraste com o objeto gera uma sequência de “quase-objetos” e “quase-sujeitos”, enquanto as ciências continuam multiplicando as formas e os olhares sem conseguir reduzi-los ou unificá-los. Cf. LATOUR (1994, p. 134).

17 Um marco importante nesse sentido foi a contratação de Sandra Benites, antropóloga, arte-educadora e artesã, como cocuradora da mostra “Dja Guata Porã”, no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), em 2017, e como curadora do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2019.

18 A exposição foi a primeira curadoria exclusivamente indígena em um museu de arte brasileiro. Na mostra são expostas máscaras, vídeos, fotografias, pinturas e cerâmicas sem distinção entre arte e artefatos. Esbell está à frente da Arte Indígena Contemporânea junto a Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Naine Terena, Gustavo Caboco, entre muitos outros. Para uma história das exposições de arte indígena no Brasil, cf. GOLDSTEIN (2020).

19 “Os mantos tupinambás são patrimônio da Noruega, da Bélgica e da França. No Brasil, o povo tupinambá continua sendo massacrado, o cacique Babau é um dos caciques mais perseguidos que tem.” Essa declaração de Daiara Tukano diz muito acerca das contradições e dos descompassos entre o que acontece nas vitrines e no mercado da arte contemporânea nacional e as políticas públicas – inexistentes – em defesa das populações indígenas.

20 Cf. RIVETTI (2019).

21 Isso acontece em frente às obras em sua escala real.

22 Cf. MASSUMI (2007).

23 Tecnicamente, na estereoscopia, duas imagens quase idênticas, uma ao lado da outra, são projetadas a partir de dois pontos de observação ligeiramente diferentes: o cérebro funde as duas imagens no córtex, como acontece com o mundo submetido ao olhar, cf. CRARY (2012).

24 “Interessa, antes de tudo, esse encaixe no limite da topologia (pois são espaços incompatíveis) que é, me parece, o mais espantoso, o mais inovador e aquele que está mais em ruptura com a arte ocidental.” (LAPOUJADE *apud* SENRA, 2011, p. 76).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway**: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects**: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. Nova York: Columbia University Press, 1994.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**. Uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Visão e modernidade no século XIX. São Paulo: Contraponto, 2012.

DANOWSKY, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Isa, 2014.

DE LANDA, Manuel. **A Thousand Years of Nonlinear History**. Nova York: Zone Books, 1997.

DOLPHIJN, Rick; VAN DER TUIN, Iris. The Transversality of New Materialism. In DOLPHIJN, Rick; VAN DER TUIN, Iris. **New Materialism**: Interviews & Cartographies. Ann Harbor, Michigan: Open Humanities Press, 2012. Disponível em: <<https://quod.lib.umich.edu/o/ohp/11515701.0001.001/1:5.2/--new-materialism-interviews-cartographies?rgn=div2;view=fulltext>>. Acesso em: 19 set. 2021.

ESBELL, Jaider. Makunaíma, o meu avó em mim! **Illuminuras**, Porto Alegre,

vol. 19, n. 46, pp. 11-39, jan/jul 2018.

ESBELL, Jaider. A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas. 9 jul. 2020a. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/> Acesso em: 20 set. 2021.

ESBELL, Jaider. As vozes dos artistas #2: cantos Tikmu'un, programação pública 34ª Bienal de São Paulo, 26 nov. 2020b. Disponível em: <https://www.facebook.com/bienalsaopaulo/videos/399100317809611/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. [Entrevista]. **Arte & Ensaios**, PPGAV-UFRJ, vol. 27, n. 41, pp. 14-48, jan-jun 2021a.

ESBELL, Jaider. Ruku. Texto curatorial da mostra "Apresentação: Ruku", Anexo Millan, São Paulo, 2021b.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** Arte e crítica em tempos de debacle. São Paulo: UBU, 2021.

FRANKE, Anselm. Animism: Notes on an Exhibition, **e-flux journal**, n. 36, jul. 2012.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In FREUD, Sigmund. **Freud (1917-1920) "O Homem dos lobos" e outros textos** - Obras Completas, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 328-376.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In FREUD, Sigmund. **Freud (1912-1914) Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros**

textos - Obras Completas, vol. 11. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 7-176.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte indígena como conexão. In TERENA, Naine (curadoria). **Vexoá: nós sabemos**. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In HARAWAY, Donna. **Antropologia do ciborgue**. As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 33-118.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 18, 2009, pp. 7-41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 2 abr. 2021.

HARMAN, Graham. **Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything**. Londres: Penguin, 2018.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment**. Essays on Livelihood Dwelling and Skill. Abingdon: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. **Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description**. Nova York: Routledge, 2011.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma socie-**

dade amazônica. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. **revista USINA**, n. 20, jul. 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/20-edicao/entrevista-com-els-lagrou/>. Acesso em: 11 set. 2021.

LATOUR, Bruno, **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LONGO, Celso. Entre a poética do frágil e a resistência: abordagens gráficas e estratégias de comunicação na vanguarda brasileira dos anos 1960. In RIBEIRO, José Augusto (org.). **Vanguarda brasileira dos anos 1960 – Coleção Roger Wright**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017, pp. 133-155.

MASSUMI, Brian. The Thinking-Feeling of What Happens. In MULDER, Arjen; BROUWER (eds.). **Interact or die!** Roterdão: NAI Publishers e V2_Publishing, 2007, pp. 70-91.

MEILLASSOUX, Quentin. **After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency**. Nova York: Continuum, 2008.

MORTON, Timothy. **Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

RIVETTI, Lara. Everything and Nothing: comentários sobre a obra de Antonio Dias entre 1968 e 1971. **ARS (São Paulo)**, vol. 17, n. 37, 2019, pp. 75-103.

SENRA, Stella. Conversações em Watoriki, Das passagens de imagens às imagens de passagem: captando o audiovisual do xamanismo. **Cadernos de subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/

São Paulo, ano 8, n. 13, out. 2011, pp. 55-77.

SHAVIRO, Steven. **Post Cinematic Affect**. Ropley: Zero Books, 2010.

SILVA, Diogo; BALTAR, Paula. O antinarciso no século XXI – A questão ontológica na filosofia e na antropologia. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Universidade de Coimbra, n. 123, 2020, pp. 143-166.

STEYERL, Hito. A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis-)Recognition. In STEYERL, Hito. **Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War**. Londres: Verso, 2017, pp. 88-114.

TSING, Anna. **The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins**. Princeton University Press, 2021.

VALENTIM, Marco Antonio. **Extramundandade e Sobrenatureza**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj, Elementos para uma crítica do “novo materialismo”. Ou, mais além de Latour, de volta a Hegel / trad. Grupo de Estudos em Antropologia Crítica. **Máquina Crítica - Grupo de Estudos em Antropologia Crítica (MC-GEAC)**. 29 mar. 2017. Disponível em: <https://maquinacrisica.org/2017/03/29/elementos-para-uma-critica-do-novo-materialismo-ou-mais-alem-de-latour-de-volta-a-hegel/#_ftnref3> . Acesso em: set. 2021.

FILMES

Blade Runner (1982). Ridley Scott, Estados Unidos.

Blade Runner 2049 (2017). Denis Villeneuve, Estados Unidos.

SOBRE A AUTORA

Alessandra Bergamaschi é pesquisadora, educadora e realizadora. Formada em Comunicação pela Universidade de Bolonha, Doutora em História da Arte pela PUC-Rio (2020), atualmente participa do programa de Pós-Doutorado em História, Crítica e Teoria da Arte da ECA-USP. Sua pesquisa sobre a historicidade e as formas da imagem em movimento inclui a programação de três edições da mostra OLHO, que adentra as relações existentes entre a produção de obras de arte em vídeo e o cinema, e a realização de trabalhos que foram expostos no Centro Cultural Hélio Oiticica (RJ), no Skanes Konstforening (Malmo, Suécia) e em programas de vídeo e festivais como o Doclisboa (Portugal), o Festival de Documentários É tudo verdade (RJ/SP) e o Cine Iberê (Fundação Iberê Camargo, PA).

Artigo recebido em 28 de outubro de 2021 e aceito em 18 de novembro de 2021.

Do espaço cibernético à Guerra do Canaimés: imagens que ganham vida e a arte como armadilha
Alessandra Bergamaschi

JUDITH SCOTT: A TESSITURA DO DEVIR



SOLANGE DE OLIVEIRA

**JUDITH SCOTT: THE
TEXTILE OF BECOMING**

**JUDITH SCOTT: LA
TESITURA DEL DEVENIR**

RESUMO

Artigo Inédito
Solange de Oliveira*

<https://orcid.org/0000-0001-8615-928X>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187431

Imagem de capa
Judith Ann Scott,
[sem título](#), 1989. Fibras e
objetos recolhidos, 114,6
× 55,9 × 25,4 cm. Creative
Growth Art Center

Este artigo aborda o fiar como devir nas obras de Judith Scott (1943-2005), artista trissômica, iletrada e inábil para a linguagem verbal. O intento é examinar a índole intuitiva e a temporalidade – a formatividade prioriza o processo ao produto. A temporalidade será abordada a partir da filosofia bergsoniana. Frequentemente, expressões ínsitas são sufocadas pelo conhecimento teórico, por “ideias muito possuídas”, em termos pontyanos. Deduzir aleatoriedade é um equívoco, orientado pela generalidade. Considerando o ineditismo da pesquisa sobre a estadunidense no Brasil, esta reflexão contribui com a diversidade de perspectivas sobre processos de saber artístico e com a consolidação da fortuna crítica, além de proporcionar uma discussão sobre a possibilidade de pensar a arte a partir de uma perspectiva fenomenológica.

PALAVRAS-CHAVE Judith Scott; Arte ínsita; Intuição; Fenomenologia; Henri Bergson

ABSTRACT

This paper approaches spinning as becoming in the works of Judith Scott (1943-2005), an illiterate trisomic artist incapable of verbal language. The intent is to examine the intuitive nature and the temporality – the formativity prioritizes the process over the product. The temporality will be approached from the Bergsonian philosophy. Frequently, innate expressions are smothered by theoretical knowledge, by “very possessed ideas”, in Merleau-Ponty terms. Thus, deducing randomness is a mistake, guided by generality. Considering the originality of research on this American artist in Brazil, this reflection contributes to the diversity of perspectives on artistic processes and to the consolidation of critical fortune, in addition to providing a discussion on the possibility of considering art from a phenomenological perspective.

KEYWORDS Judith Scott; Inherent Art; Intuition; Phenomenology; Henri Bergson

RESUMEN

Este artículo aborda el hilar como devenir en las obras de Judith Scott (1943-2005), artista trisómica, iletrada e inhábil para el lenguaje verbal. El intento es examinar la índole intuitiva y la temporalidad – la formatividad no prioriza el producto sino que el proceso. La temporalidad se abordará desde la filosofía bergsoniana. Frecuentemente, expresiones inherentes son ahogadas por el conocimiento teórico, por “ideas muy poseídas”, en términos pontyanos. Deducir aleatoriedad es un equívoco, orientado por la generalidad. Partiendo del ineditismo en Brasil de la pesquisa acerca de la artista estadounidense, esta reflexión contribuye con la diversidad de perspectivas acerca de procesos de saber artístico y la consolidación de la fortuna crítica, además de discutir la posibilidad de pensar el arte desde una perspectiva fenomenológica.

PALABRAS CLAVE Judith Scott; Arte inherente; Intuición; Fenomenología; Henri Bergson



*Deu meia noite, a lua faz um claro
Eu assubo nos aro, vou brincar no vento leste.
A aranha tece puxando o fio da teia
A ciência da abeia, da aranha e a minha
Muita gente desconhece [...].*

“Na asa do vento”, João do Vale

O que retira o fazer arte do âmbito do fazer ordinário? Essa inquietação, quase tão antiga quanto as reflexões da filosofia acerca da liberdade, não está sendo aqui empregada como um subterfúgio na abordagem de um problema complexo – a saber, a delimitação do campo em certa produção, nomeadamente de arte. Em outros termos, não é evasiva para contornar a discussão sobre o que é arte. Essa temática exaustiva tem sido disputada e tem alcançado áreas do saber que lhe eram, até então, estrangeiras.

A flexibilidade de meios e de fins tem exposto a leniência da pós-modernidade em relação aos limites do sistema das artes. Houve quem se arriscasse sobre a possibilidade de desgaste extremo, que viria a decair no exaurimento completo da capacidade expressiva no campo artístico. Mas, como já mencionado, não é esse nosso

intuito. Estamos mais preocupados com a implicação entre expressão e liberdade, nos modos de constituição e de compartilhamento da produção e do conhecimento artístico, do que com legislar o campo estético a partir de um saber convencional. Alojamo-nos, então, aquém e além dessas discussões, que nos ocupariam mais energia do que o pretendido. Contudo, estamos cientes: esse é um terreno contíguo e será tangenciado ocasionalmente e se necessário.

Há relação estreita entre a exiguidade expressiva e a percepção temporal, que segue impactando a produção e circulação de imagens, a fruição e uma corporeidade cibernética que advém dos caprichos da velocidade, conforme haviam nos advertido, entre tantos outros, Paul Virilio (PAOLI; VIRILIO; YUNUS, 2009) e expoentes da arte carnal. Os desdobramentos relativos à aceleração foram se assentando, estabelecendo-se como paradigmas na modernidade: sujeitos reificados, moldados pela fixidez, pelo automatismo e pela passividade imposta ao ritmo da máquina industrial, com severo prejuízo da autonomia e da autoconsciência. Na pós-modernidade essa condição foi radicalizada – seguimos abandonados aos desmandos de uma velocidade supersônica, confrontados com uma obsolescência corpórea e a decorrente urgência da pós-humanidade.

Se, na dinâmica do capital, têm sido cada vez mais incentivadas as relações entre baixo dispêndio de tempo e alto volume produtivo, também os artistas têm sido, há muito, arrastados para a lógica mercantil; e não é castigado apenas o âmbito da feitura, mas também o da fruição. Por exemplo, em se tratando de espaços institucionais, aponta Hans Belting (2011), tudo é organizado sob o critério do fluxo e do agrupamento. O filósofo expõe as vísceras e a índole do processo expositivo: do recolhimento à reunião, a classificação categorial acompanha o percurso de uma ponta a outra. Objetos sobrevivem por insistência, *per si*, ou por subsistência ao antigo regime, anterior à sua vida museográfica. Trata-se, portanto, de um cálculo temporal entre o antes e o agora; a contemplação acaba subordinada a relações que se estabelecem por contraste, por camuflagem ou por acúmulo, denunciando a urgência flagrante, perceptível nas grandes filas que se instalam nos arredores, e no fluxo dos que perambulam pelos corredores dos museus, mas não só; essa não é prerrogativa exclusiva desses espaços. Do lado externo dos muros das instituições, continuamos submetidos a uma miríade de imagens em tempo absoluto. Estamos expostos a uma velocidade supersônica, que corresponde a uma condição multiespectral. E, assim, vai se consolidando todo um campo de relações – velozes,

fugazes – que sustentamos com os objetos expressivos, convertidos à inflação do campo imagético, responsável por violentar e neutralizar olhares e corpos.

O SUPERSÔNICO E O ULTRAESPACIALIZADO

A filosofia bergsoniana estabelece e distingue a natureza de duas realidades: uma é simbólica e espacial, a outra, temporal, é uma realidade em si. Quando confrontada a vida pragmática (essencialmente espacializante) à pura duração (temporalidade e movimento), tudo decai no homogêneo. Nossa dificuldade com o tempo é que, sabemos, é uma realidade, mas somos incapazes de estabelecer com ele qualquer relação de controle ou fixidez, pois apreendemos apenas seus efeitos. Por outro lado, o espaço é homogêneo, porque é assim definido, em contraste ao tempo, indefinido por natureza. No entanto, se considerado como exterioridade, em estados que se desenrolam e se sucedem, o tempo é tornado homogêneo, processo que o filósofo chama de espacialização. Constatamos nossa impotência – a temporalidade – e espacializamos, visando subtrair à duração o que nos escapa:

Seria, portanto, oportuno interrogar-nos se o tempo, concebido sob a forma de um meio homogêneo, não seria um conceito bastardo, devido à intrusão de uma ideia de espaço no domínio da consciência pura. [...] a exterioridade é a característica própria das coisas que ocupam espaço, enquanto os fatos de consciência não são essencialmente exteriores uns aos outros, e só se tornam assim por um desenrolar no tempo, considerado como um meio homogêneo. (BERGSON, 1988, p. 71)

Há, portanto, diferentes concepções de duração na condução bergsoniana, uma é pura e a outra sofre uma corruptela, na qual intervém a ideia de espaço. A duração pura é uma sucessão de estados de consciência, surge sob a condição – rara – de um eu que se deixa viver, sem que sejam desconectados estados presentes e anteriores.

No campo artístico, essa solidariedade de estados é coesa na medida da expressividade. O intérprete que se demora em uma das notas da música abdica de sua integridade, fazendo com que o conjunto se dissolva, como uma mudança qualitativa sobre o todo: as notas se sucedem, mas percebemos o conjunto; as coisas surgem por brotamento umas nas outras; diz Bergson (2006, p. 172), é a “melodia contínua de nossa vida interior” e prossegue sempre indivisível,

ao longo de nossa existência consciente. Como em um ser vivo, as partes são distintas, mas interpenetram-se solidárias. Como se dá por abstração nos arranjos visuais, percebe-se um certo todo, quando se observa algo que está e que não está ali: “Pode, portanto, conceber-se a sucessão sem a distinção, como uma penetração mútua, uma solidariedade, uma organização íntima de elementos, em que cada um, representativo do todo, dele não se distingue nem isola a não ser por um pensamento capaz de abstração” (BERGSON, 1988, p. 73).

Somos obsedados pela ideia de simultaneidade e mutabilidade. Mas nada há de espacial nela e, sem percebermos, introduzimos elementos estrangeiros ao representarmos a sucessão em justapostos estados de consciência que se dobram à percepção simultânea. É assim que tecemos cálculos de velocidade, por exemplo. Analisamos um movimento variado como se fosse uniforme. A mecânica trabalha com o tempo conservando uma simultaneidade, retendo dele apenas certa imobilidade e, assim, projetamos o tempo no espaço e exprimimos a duração como um extenso. Falar em temporalidade mecânica ou supersônica é, pois, forjar e flertar com a ultraespacialização, usando uma licença metafórica do termo bergsoniano. Talvez tenhamos nos confrontado com a dificuldade de expressar certas conduções através de uma linguagem que, parece, expõe seus limites e resiste a uma

distinção clara de termos – representar multiplicidade sem relação alguma com o espaço – e que não é traduzível para a linguagem trivial. Trata-se, portanto, de um hábito profundamente enraizado: desenvolver o tempo no espaço.

AS COISAS E OS CONCEITOS

Ao longo da história do pensamento, enfaticamente após os modernos, cultivamos uma inclinação pela inteligência em detrimento de outro tipo de conhecimento que deveria ter sido considerado. Coisas são substituídas pelos seus conceitos, mas isso não implica que devemos, em revanche, desprezar o conhecimento letrado; a recomendação do filósofo é que seja igualmente reinventado. É preciso, portanto, ajustar nossos passos ao seu andamento, adotando seus gestos e suas atitudes. A inteligência virá para matizá-lo naturalmente e mais tarde, como ocorre com o aprendizado conatural na infância. Bergson alerta: a substituição por conceitos é na medida de uma socialização da verdade, por sinal, perfeitamente natural ao espírito humano, que não está espontaneamente destinado à ciência pura e, menos ainda, à filosofia. Um esforço, um pensar mais dificultoso deve ser empenhado, no que refere ao conhecimento puro,

enquanto a vida cotidiana se orienta por verdades de ordem prática, para a qual a socialização deveria servir — é esse seu fim.

A intuição é reflexão, a mobilidade está no fundo das coisas e no arrepio de nossa simpatia natural pela segurança que a fixidez oferece. A permanência da substância é, paradoxalmente, a continuidade de mudança. A questão que se coloca é saber em que medida a mudança pura e simples deve ser adotada socialmente. O que é, permanece, e as instituições devem sustentar um quadro mais ou menos estável para a diversidade e para a mobilidade dos desígnios individuais. Visando eficácia, a ação precisa da solidez de um ponto de apoio — essa é a tendência do ser vivo.

Bergson esclarece que a consciência se instala na mobilidade, e se contrai em instantâneos de uma história longa que, aliás, existe antes e fora dela: “Quanto mais alta a consciência, mais forte é essa tensão de sua duração em comparação com a das coisas” (BERGSON, 2006, pp. 100-101). É um constrangimento admitir que indivíduos inaptos para o trato intelectual, na forma como é convencionado socialmente, desfrutem de um nível de consciência profundo, como ocorre com o fazer — aliás, artístico, porque duração — da criadora estadunidense Judith Ann Scott (1943-2005). Essa é uma originalidade

rara, que confronta as reiteradas acusações de vazio de sentido em que se encontra a Arte Contemporânea.

A ARANHA TECE PUXANDO O FIO DA TEIA

Judith Ann Scott nasceu em Cincinnati, Ohio, no dia 1º de maio de 1943¹. O dado mais relevante na sua história é a relação com a irmã gêmea Joyce Scott, hoje com 78 anos, e muito dedicada à divulgação da memória de sua “Judy”. Além das gêmeas, seus pais, o biólogo William Wallace Scott e Lillian White, tiveram outros três filhos mais velhos, porém nenhuma das demais relações familiares se comparava com os laços que as gêmeas estabeleceram (MORRIS; HIGGS, 2014). Apesar do vínculo profundo, as irmãs foram condenadas a viver separadas depois do longo período de institucionalização que Judith Scott cumpriu por cerca de 35 anos até sua morte, em 2005, boa parte do tempo em cidades distantes da residência familiar.

Enquanto Joyce Scott estudou em Berkeley, se tornou enfermeira e chegou a se envolver em trabalhos voluntários com crianças especiais, o destino de Judith Scott foi determinado por um teste de inteligência feito por um programa para crianças com deficiências em Cincinnati. O resultado foi QI 30, profundamente retardada,

o que obviamente não era correto, explica Joyce Scott; afinal ela era muito esperta, era especialmente treinada para se suprir e podia, por exemplo, se vestir sozinha. Tudo aconteceu porque era surda e ninguém havia percebido; o diagnóstico da trissomia mascarou o da surdez, que só pode ser identificada muitos anos depois, quando já era tarde demais para que recebesse acompanhamento adequado. Àquela altura, a Síndrome de Down ainda não tinha sido muito explorada cientificamente e o senso comum culpava a mãe, que, para agravar ainda mais as coisas, tinha um irmão considerado com certo retardo, fazendo com que a percepção pública recaísse sobre ela.

A separação radical da família desencadeou uma série de problemas cognitivos que acabaram por acompanhar Judith Scott para o resto de sua vida. Logo após o apartamento do convívio parental ela começou a se lamentar e seu estado se tornou patológico. Desenvolveu uma grande regressão, perda das habilidades anteriormente conquistadas, falência no desenvolvimento e completa perda de identidade. Depois de passar por uma série de instituições distantes de casa e das vistas da família, em meados de 1982, quando Judith Scott tinha cerca de 40 anos, o diagnóstico de surdez foi finalmente efetivado. Só então que ela começou a aprender os signos de linguagem. A irmã explica que talvez ela tenha nascido parcialmente surda e

que, segundo os médicos, pode ter se tornado profundamente surda por volta de 4 anos, em virtude de febre escarlatina. O resultado foi a inaptidão para estabelecer uma comunicação verbal, o que não a impediu de ser especialmente sensibilizada por imagens e gostar de saboreá-las impressas em revistas.

O único programa que teve alguma ascendência no trabalho que ela viria a desenvolver mais tarde foi o *Clothes Tearing Extinction Program*. Os registros apontam uma mudança em seu comportamento, mostrando que ela estava se esforçando para aprender. Foram seis itens em agosto de 1984 e outros três ou quatro em janeiro de 1985. Esses foram os primeiros sinais de seu envolvimento com os têxteis – até então, o hábito era rasgar peças de roupa.

Tudo caminhava para seu anonimato em uma instituição de custódia, mas aconteceu uma reviravolta em sua vida após o resgate de sua irmã gêmea. Houve muito cuidado e critério para escolher uma instituição que pudesse abrigar Judith Scott na Califórnia. Em 26 de novembro de 1986, Joyce Scott entrou em um avião desacompanhada, a caminho de São Francisco, sem saber ao certo o que a aguardava ou mesmo se a irmã a reconheceria: “Ela chegou à procura, perdida e aterrorizada. Havia olheiras sob seus olhos. Ela caiu em meus braços

e chorou. Não tenho certeza de que ela sabia quem eu era. Ela estava contente simplesmente por ter alguém lá para olhar por ela”².

O envolvimento de Judith Scott com arte foi tardio, depois dos 35 anos de idade, quando começou a integrar o programa oferecido pelo Creative Growth Art Center, em Oakland, no dia 1º de abril de 1987. Significava, finalmente, liberdade em mão dupla: Judith se reencontrou consigo mesma, e teve vazão uma habilidade inata e adormecida. O centro foi criado por Florence e Elias Katz e se dedica a suprir pessoas com deficiências. Lá elas encontram oportunidades de engajamento consigo mesmas e de seguirem por um caminho cujo paradigma seria o das artes visuais. Judith Scott inicia indiferente, fazendo rabiscos e olhando distraidamente à sua volta. Durante as cinco primeiras semanas no Creative Growth Center, ela pouco se interessou por desenho e pintura. Foi somente quando descobriu as fibras e começou a desenvolver formas tridimensionais que o seu engajamento foi catapultado a um nível bastante obsessivo; antes disso todas as possibilidades de materiais e recursos foram se extenuando, uma a uma. Depois de alguns meses, ela começa a desenvolver formas abstratas e, mais tarde, aplica um colorido sofisticado em seus trabalhos, até que o uso da paleta de cores se torna irrestrito.

Em 1987, pela primeira vez Judith Scott produz uma obra de Arte Ínsita³ – do latim, *insitus* significa inato, congênito, não formado, original –, enfim, um termo equânime, na expectativa de arbitrar a disputa discursiva no campo da arte. A expressão foi proposta pela primeira vez nas Trienais de Bratislava, em 1972, mas caiu em desuso até que decidi resgatá-lo. A artista começa a participar da classe conduzida por Sylvia Severy no Creative Growth Center, que um dia se deparou com uma exuberante escultura têxtil feita com varetas de salgueiro atadas por camadas sobrepostas de fios, em tons de púrpura e vermelho, com lama sobre eles. A primeira peça tridimensional de Judith Scott é a precedente de uma série de outros tantos objetos relacionados que sugerem relevante significância para si e vão se tornando cada vez mais refinados e precisos à medida que o trabalho amadurece. Ela trabalha uma peça de uma vez, nunca duas ou mais ao mesmo tempo. Outra peculiaridade é que ela modela cada face, refinando todas as superfícies das obras, até o objeto aparente ficar uniformemente finalizado.

Qualquer tendência para assumir que o resultado do trabalho de Judith Scott é acidental – e, talvez, em alguma medida seja mesmo – cai por terra diante da simples observação de seu processo de feitura, que aponta outra direção. Durante o trabalho, há uma atitude de

incontestável agilidade na mudança de planos, e uma ênfase conferida nos planos de mudança através do uso da cor (MACGREGOR; SCOTT; BORENSZTEIN, 1999, p. 70, tradução nossa). Aos poucos, juntamente com a modelagem das formas, seu estilo peculiar vai se evidenciando, surgindo. O processo de trabalho de Judith Scott envolve recobrir um pequeno segredo sob várias camadas de fios e cabos. Ela acopla objetos de todos os tipos no interior das peças: ventilador, CDs, guarda-chuvas velhos, carretéis de papelão, tudo reforçado e protegido por guarnições de metal, unidos consistentemente através do entrelaçado de fios e de cabos, encobertos por lã até atingir uma forma final suave e reconfortante. É absolutamente primordial que algum item seja escondido dentro das peças e, assim, surge um sentido orgânico: algo vive no interior das formas.

Desde a hora em que Judith Scott chega no *Art Center*, no período da manhã, até o final do dia, quando decididamente resolve encerrar suas atividades, ela o faz de modo autônomo, não há necessidade de interferências sobre sua dinâmica de trabalho. O trabalho costuma durar, em média, três semanas. Judith Scott é firme também quanto à finalização, e decide quando está terminado. Ela parece saber exatamente o que fazer, não esboça qualquer hesitação. Paradoxalmente, para os afazeres da vida cotidiana ela é dependente,

e sua postura nessa esfera contrasta radicalmente com aquela voltada ao trabalho.

O trabalho assumiu uma enorme preponderância na sua existência. A artista parece ter sido moldada por sua obra; sua aparência frágil é esquecida quando em obra e se transforma quando aplicada e profundamente concentrada, divergindo contundentemente do quadro de institucionalizada dos anos anteriores, muito embora alguns elementos e trejeitos persistam. Em geral, a concentração é intensa, os gestos são lentos e cuidados como de uma pessoa que sabe com o que está envolvida. Ela trabalha de modo bastante independente, a sós com o objeto ao qual se dedica no momento.

Todos os dias, quando chega ao Creative Growth Art Center, Judith Scott busca um lugar da mesa compartilhada com outras pessoas, mas se senta de frente para a parede, absolutamente concentrada no essencial, desinteressada do mundo. Além disso, vislumbra o processo prioritariamente ao resultado propriamente dito. Ao que parece, ela persegue um sentido de devir. Segundo seu biógrafo, a habilidade para criar imagens significativas, que refletem o mundo ou a si mesmos, são signatárias de uns poucos indivíduos que podem ser considerados especialmente dotados (MACGREGOR; BORENSZTEIN; MARIA, 2004, p. 8, tradução nossa).

Judith Scott não recebeu uma preparação formal, muito menos participou de qualquer aprendizado no campo da arte. Sua peregrinação por variadas localidades, em instituições americanas para indivíduos com debilidades psicofísicas, começou muito cedo. Atravessou a vida sem que tivesse treinado a habilidade para a linguagem verbal, que acabou preterida por determinação do destino, e por predileção pela linguagem imagética. Desse modo, os ritos culturais que estabelecemos para objetos de arte não a sensibilizam; não houve inserção da criadora em um meio restrito como o circuito das artes, que colaborasse com o entendimento sobre o teor ou o significado de sua função, do modo como nos é socialmente concedido. Ela não se importa com o estatuto de artista, e tampouco com o modo como os objetos que cria são percebidos como obras de arte.

Suas estruturas abstratas de fibra têxtil ganham proporções enormes, alcançando quase o dobro de sua modesta estatura. A empreitada consome semanas de dedicação e também extraordinárias concentração e intensidade, pontuadas por paciência e cuidado, esclarece John MacGregor (MACGREGOR; SCOTT; BORENSZTEIN, 1999, p. 2, tradução nossa). Mas uma questão instigante persegue fruidores: se o que ela faz não diz respeito ao campo da arte, o que então ela está fazendo (Ibidem, p. 2, tradução nossa)? Talvez ela tenha sido

levada a fornecer uma resposta expressiva à solidão e ao isolamento que os infindáveis anos de institucionalizada lhe impuseram e que, paradoxalmente, parecem ter aberto uma porta para a liberdade, fazendo ventilar modos de abordagem inalienáveis. Há indivíduos que não se redimem em dar plena vazão à vida interior.

Se essas conjecturas não respondem o problema do fazer artístico, pelo menos esboçam o modo originário que abriga todo fazer humano. No entanto, para esclarecer nossa inquietação inicial, é preciso antes investigar o ponto de viragem nas lacunas que se desenham entre a inteligência e a intuição. A resposta sobre a passagem do fazer ordinário ao excepcional talvez indique o que lhe dá sentido e textura existencial.

Inicialmente, inteligência e linguagem se confundiam, depois se apoderaram da matéria e, plasmando a ciência, objetivaram maior precisão. A intuição fazia com que a linguagem sentisse sua influência e tornou-se coextensiva do espírito. Entre essas formas de pensamento, subsiste o pensamento trivial, e a linguagem continua a exprimi-lo:

[...] não há pensamento sem espírito de finura, e o espírito de finura é o re-flexo da intuição na inteligência. Concedo também que essa parte tão módica de intuição se tenha alargado, que ela tenha dado origem à poesia, depois à prosa, e tenha convertido

em instrumentos de arte as palavras que, de início, eram apenas sinais [...]. Nem por isso é menos verdade que pensamento e linguagem, originalmente destinados a organizar o trabalho dos homens no espaço, são de essência intelectual. Mas trata-se necessariamente de uma intelectualidade vaga – adaptação muito geral do espírito à matéria que a sociedade precisa utilizar. (BERGSON, 2006, pp. 90-91)

Cada palavra de nossa linguagem é convencionada, mas a linguagem em si não é uma convenção, e falar é tão natural quanto andar. Assim, a função primitiva da linguagem é estabelecer comunicação, objetivando cooperação: transmite ordens, avisos, prescreve ou descreve. Enquanto ordens são uma convocação à ação imediata, avisos assinalam a coisa ou propriedades suas para a ação futura; a função é, portanto, sempre social. As palavras carregam um sentido convencional e relativamente fixo, mas há chance de que possam vir a exprimir o novo, a partir de um rearranjo nas convenções. Judith Scott nasceu surda e não foi alfabetizada para articular signos linguísticos.

Supomos que o processo criativo no campo da visualidade é um rearranjo da linguagem convencional e, como já mencionado, criação em dupla instância: de uma linguagem que reinaugura o

instituído e da obra *per si*. A criação parece brotar de uma duração que é vivida de dentro pela criadora, e é a coisa mesma, íntegra. Judith Scott refundou sua vida e passou a se desenvolver engajada em um processo de crescimento interior, tecendo um novo significado para sua existência, orientada por paradigmas que estabeleceu para si: “a metamorfose de Judith foi inteiramente sua própria criação” (MACGREGOR; SCOTT; BORENSZTEIN, 1999, p. 180, tradução nossa).

Acredita-se que há uma faculdade geral de conhecer as coisas sem tê-las estudado, explica o filósofo. É como se uma inteligência ultrapassasse o manejo de conceitos úteis à vida social, é uma certa potência de obter conhecimento do real a partir de conceitos sociais, combinando-os bem. Essa destreza superior é uma maior força de atenção especializada, inclinada pela natureza ou pelo hábito para determinados objetos, é como uma visão direta que atravessa as palavras, mas é justamente nossa ignorância sobre as coisas que nos torna tão aptos a discorrer facilmente sobre elas. Vivemos a plena expressão da inteligência relativa a ferramentas do raciocínio em benefício da vida pragmática. O que dizer de um sujeito inábil para tal tarefa? Essa inabilidade constrangeria outros saberes?

A incapacidade de articular conceitos, de um pensamento lógico, dedutivo, acabou por inviabilizar outros tipos de aptidões que viessem a corroborar ou decorressem em conhecimento. O mundo acabou dividido entre capazes e incapazes – os que são e os que não são inteligentes –, reflexo da desvalorização generalizada do saber inato, do empobrecimento cognitivo convergente para a uniformidade de perspectivas em virtude do desprezo pelos saberes que pudessem acenar para a alteridade.

Não é uma função da linguagem do tipo primitiva a que orienta um fazer como o de Judith Scott e que, ao que parece, é de outra classe. A linguagem instituída é arriscada para que seja reconstituída a partir de um fazer unívoco. É um mergulho na temporalidade, uma abertura para o devir. Como mencionado há pouco, é um fazer que se constitui duplamente como criação: uma linguagem reinstituída que se articula com generosa cumplicidade a uma narrativa.

A configuração⁴ está e não está ali, pois é da ordem do impalpável; a forma é seu meio de passagem. Assim, a superação dos contornos discerníveis na materialidade da obra na direção de uma instância inefável⁵, para além do que é físico, é a própria temporalidade. Mas a questão que relaciona temporalidade e espacialização em Bergson precisa ser considerada perspectivamente com o problema

da fixidez nas Artes Visuais: como recusar a espacialização no campo de uma linguagem cuja genealogia é eminentemente espacial? Em princípio, essa particularidade da linguagem plástica, se tomarmos estritamente o caráter espacial das Artes Visuais, poderia suscitar dificuldades quando a cotejamos com o problema da espacialização bergsoniana. No entanto, para o filósofo, as artes ditas plásticas nos oferecem uma fixidez entre definitiva e eterna:

As artes plásticas obtêm um efeito do mesmo gênero pela fixidez que de súbito impõem à vida, e que um contágio físico comunica à atenção do espectador. Se as obras da estatutária antiga exprimem emoções leves, que mal as aflorem como uma brisa, em contrapartida, a pálida imobilidade da pedra empresta ao sentimento expresso, ao movimento iniciado, não sei que de definitivo e eterno, em que o nosso pensamento se absolve e a vontade se perde. (BERGSON, 1988, p. 20).

A instituição dessa linguagem é uma transgressão do convencional, superado no sentido do inconventional, e faz transferir para a matéria algo da ordem do inextenso. Assim, fica difícil ratificar que um fazer como o de Judith Scott seja da classe do comum, do ordinário, pressupor aleatoriedade ou, ainda, submetê-lo

ponto a ponto às dinâmicas da arte do sistema, desconsiderando sua univocidade. A obra é expressiva e não é viável argumentar pelo viés da inabilidade para a vida pragmática ou da limitação intelectual. Esses são argumentos insustentáveis diante de uma perspectiva discursiva desafiadora; não é lícito, nem plausível. Bergson refuta a fixidez das Artes Visuais: em termos de temporalidade, algo de espiritual é transferido para a matéria e a obra de arte, como resultado desse fluxo, projeta o eterno no devir. Nesses termos, está sacramentado o ponto de viragem, da inteligência à intuição, no fazer da obra artística de Judith Scott.

UMA ÍNDOLE INTUITIVA

O artístico não é mera decorrência do fabril, uma vez que ritos de passagem devem ser cumpridos. Há que se abstrair da vida cotidiana e se abandonar na duração; coincidir com a temporalidade é para poucos. O filósofo contrasta duas facetas do homem: *homo sapiens* x *homo faber*. O primeiro nasce de uma atividade reflexiva do artífice sobre os artefatos e nos é antipático, é mera reflexão sobre a palavra, um tipo de inteligência que se subordina ao fazer. Contudo, a inteligência se beneficia do adestramento da mão – *homo faber* –, como

em uma criança que, construindo, experimenta as possibilidades no campo da abertura, do inusitado. A criança é espontaneamente ansiosa pelo mundo que se oferece diante de si, é aberta à novidade sem exigências prévias. Impaciente pela regra, está mais próxima da natureza que na idade adulta e é, concomitantemente, pesquisadora e inventora.

De modo análogo à experiência infantil, o fazer de Judith Scott responde à espontaneidade da criança: ela é excepcionalmente hábil no campo artístico e inábil para o cuidar de si cotidiano. Não obstante o *homo sapiens* não seja naturalizado, ele atende a práxis mais trivial. Nós o resgatamos reiteradamente visando suprir demandas da vida pragmática. O traço mais inato, próprio da essência humana, é o criar – material e moralmente –, fabricar e fabricar-se a si, próprio do *homo faber*. Aliás, isso é de fácil constatação quando, por exemplo, se observam sujeitos que, conformados pela atividade profissional, não raro sofrem com o prejuízo da qualidade de vida e da saúde. O trabalho de Judith Scott assumiu centralidade na sua existência – ela parece ter sido talhada pela atividade e à medida da obra:

A aparência física de Judith Scott é, até certo ponto, surpreendente, moldada por seu trabalho [...]. A pessoa que vemos hoje, aplicando-se com profunda concentração, deve

diferir de forma significativa do paciente institucionalizado de anos atrás, embora elementos que habitam aquela personalidade persistam em certos maneirismos inextirpáveis. [...] O senso de propósito tão evidente em sua forma de trabalho e nos seus gestos se transfere para tudo o que ela faz. Uma mulher pequena, de quatro pés e nove polegadas e meia de altura [aproximadamente 1,46m], ela é magra e forte da cintura para cima, e mais volumosa abaixo. O contraste marcante pode ser explicado pela tendência quase invariável de Judith para trabalhar sentada, onde o erguer e abaixar constante de seus braços, [movimentos] necessários em seu trabalho, refinam e moldam apenas a parte superior de seu tronco. Quando sentada, seus pés não tocam o chão. Judith é bem cuidada, impecavelmente arrumada com seu cabelo arranjado em constante mudança de estilos. Ela gosta de joias e sempre usa alguns colares de grandes contas multicoloridas, bem como pulseiras e pequenos grampos. (MACGREGOR; SCOTT; BORENSZTEIN, 1999, pp. 30-32, tradução nossa)

Judith Scott é *homo faber*, não foi aparelhada para a linguagem textual, intelectual, e privilegia o fazer. Assim, “a inteligência subirá da mão para a cabeça” (BERGSON, 2006, p. 96). Mas o fazer de Judith

Scott é, além de um pensar, também um instituir, criar. A atividade impacta sua corporeidade, a fragilidade cede quando ela se põe em obra com foco intenso, gestos lentos, cuidadosos, quase como se fossem calculados, como os de alguém que está muito apropriado, engajado em seu fazer.

Chegamos ao ponto de retomada de nossa consumo inicial. Se, ao buscar apreender uma mudança, decaímos inelutavelmente na espacialização, qual a saída e quem estaria mais bem provido para a percepção da mudança, sem a suscetibilidade de decair na fixidez, a ponto de retirar o fazer de sua trivialidade, e catapultá-lo ao âmbito do vital?

Mas o problema da mudança parece preceder tais questões. Resgatar a mudança pode transformar e transfigurar tanto nossa impressão sobre as coisas quanto a reação da inteligência, da sensibilidade e da vontade – arriscamos, inclusive, reputar a liberdade. Falamos da mudança, mas não a percebemos ou pensamos nela; agimos como se não existisse, mesmo sabendo que é a própria lei das coisas, presente nas palavras e nos raciocínios. Segundo Bergson (2006, p. 151), há um “véu de prejuízos” entre nós e a mudança: “Conceber é um paliativo quando não é dado perceber, e o raciocínio é feito para colmatar os vazios da percepção ou para estender seu

alcance. [...] uma concepção só vale pelas percepções possíveis que representa”.

Sem renunciar às faculdades de concepção, Bergson propõe que nos voltemos para a percepção a fim de fazê-la dilatar seu campo de domínio. A insuficiência da percepção natural fez com que ela fosse completada com concepções, nivelando e sistematizando o conhecimento das coisas, mas isso acaba por reduzir ou eliminar as diferenças qualitativas, empobrecendo nossa visão. Se o alargamento da percepção é, em princípio, impossível, por outro lado o esforço pode tornar o objeto mais preciso, iluminá-lo e intensificá-lo, sem fazer surgir algo que já não estivesse ali *a priori*. Nesse sentido, os artistas seriam os mais hábeis: “[...] há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas” (Ibidem, p. 155).

A arte nos impressiona os sentidos e a consciência, na natureza, no espírito, dentro e fora de nós. Não foram poucos os artistas das vanguardas modernas que, visando depurar o campo perceptivo, passaram a adotar sistematicamente as descidas a campo, em manicômios, recantos exóticos ou no submundo, interessados no desenho infantil, no vício ou na condição de restabelecimento vivaz, após um longo período em que os sentidos estiveram dormentes

pela enfermidade. Estariam buscando um porto para ancorar suas percepções? Para Bergson, dentre as artes, a pintura é a linguagem que mais oferece possibilidade e espaço para a imitação⁶; os pintores exprimem certa visão das coisas e a tornam de todos, uma visão que a princípio é pessoal:

Um Corot, um Turner, para citar apenas estes, perceberam na natureza muitos aspectos que não notávamos. – Acaso se dirá que não viram, mas criaram, que nos entregaram produtos de sua imaginação, que adotamos suas invenções porque nos agradam e que simplesmente nos divertimos olhando a natureza através da imagem que os grandes pintores dela nos traçaram? – Isso é verdade, em certa medida; mas, se fosse unicamente assim, por que diríamos acerca de certas obras – a dos mestres – que elas são verdadeiras? Onde estaria a diferença entre a grande arte e a pura fantasia? Aprofundemos o que experimentamos diante de um Turner ou de um Corot: descobriremos que, se os aceitamos e os admiramos, é porque já havíamos percebido sem aperceber. Era, para nós, uma visão brilhante e evanescente, perdida nessa multidão de visões igualmente brilhantes, igualmente evanescentes, que se recobrem em nossa experiência usual como “dissolving

views” e que constituem, por sua interferência recíproca, a visão pálida e descolorida que temos habitualmente das coisas. O pintor isolou-a; fixou-a tão bem sobre a tela que, doravante, não podemos nos impedir de aperceber na realidade aquilo que ele próprio viu nela. (BERGSON, 2006, p. 156)

A arte é um liame possível entre o olhar e o fazer do criador, a obra que se faz e a extensão das faculdades perceptivas do espectador ampliadas, considerando que, inclusive, os criadores são espectadores potenciais, no processo e em processo, respectivamente, feitura e leitura. Mas, em geral, a maioria de nós tem mais apego à realidade. Somos orientados pela necessidade de viver e de agir; temos, portanto, uma visão mais estreita, talvez esvaziada, dos objetos, se comparada com a percepção do artista.

A extensão na arte só é possível porque o artista tem menor preocupação – às vezes nenhuma, como é o caso aqui – com o lado positivo e material da vida. Assim, quanto maior a preocupação com a vida material, menor inclinação para a contemplação, as necessidades da ação normalmente limitam o campo de visão. O processo de encurtamento da percepção pelo qual passamos reduz o mundo perceptivo a conceitos e explicações:

[...] a percepção distinta é simplesmente recortada pelas necessidades da vida prática, num conjunto mais vasto. Gostamos, na psicologia e alhures, de ir da parte para o todo, e nosso sistema habitual de explicação consiste em reconstruir idealmente nossa vida mental com elementos simples, e depois supor que a composição desses elementos entre si tenha realmente produzido nossa vida mental. Caso as coisas se passassem assim, nossa percepção seria de fato inextensível; seria feita pela junção de certos materiais determinados, em quantidade determinada, e nunca encontraríamos nela algo diferente daquilo que nela foi depositado de início. Mas os fatos, quando os tomamos tais e quais, sem segundas intenções de explicar o espírito mecanicamente, sugerem uma interpretação inteiramente diferente. Mostram-nos, na vida psicológica normal, um esforço constante do espírito no sentido de limitar seu horizonte, de desviar o olhar daquilo que ele tem um interesse material em não ver. (BERGSON, 2006, p. 157)

Na vida cotidiana, operamos por seleção, colhemos em um extenso conhecimento virtual, para que possamos, então, constituí-lo atualizado, realizar nossa ação sobre as coisas e desprezamos o resto. Mas o conhecimento nasce por associação de elementos simples, é

efeito de uma dissociação brusca. O passado é geralmente afastado para ceder espaço para a situação presente, porém é uma eficiente fonte de esclarecimento e complementação útil. O cérebro efetua escolhas, atualiza lembranças úteis e sufoca as demais. A percepção opera de modo semelhante e auxilia na ação: classifica, categoriza e isola somente o que interessa em meio ao conjunto da realidade e oferece as coisas mesmas para que delas tiremos partido:

Mas, de longe em longe, por um acidente feliz, homens surgem cujos sentidos ou cuja consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de vincular sua faculdade de perceber à sua faculdade de agir. Quando olham para alguma coisa, vêem-na por ela mesma, e não mais para eles; percebem por perceber – por nada, pelo prazer. Por um certo lado deles próprios, quer por sua consciência, quer por um de seus sentidos, nascem *desprendidos*; e conforme esse desprendimento seja o de tal ou de tal sentido, ou da consciência, são pintores ou escultores, músicos ou poetas. É, portanto, realmente uma visão mais direta da realidade que encontramos nas diferentes artes; e é pelo fato de o artista não pensar tanto em utilizar sua percepção que ele percebe um maior número de coisas. (BERGSON, 2006, pp. 158-159, grifo do autor)

Há indivíduos excepcionais, que não se furtam à expressão, e nos convocam de dentro de seu transbordamento vital. Diria Jean Dubuffet: *homme du commun et hommes hors du commun* [homens comuns e homens fora do comum] (THÉVOZ, 1980, LOMBARDI; PEIRY, 2012), referindo à capacidade de capturar o trivial e elevá-lo à substancialidade existencial. Se há um latente mnemônico na obra de Judith Scott, ele encontra ressonância em suas experiências, relevantemente cotejando uma vida familiar na primeira infância e a longa estadia em instituições totais, iniciada próximo ao período da idade escolar.

Como um fotógrafo, que nos rouba o olhar para aquilo que está sendo invocado com um intrigante índice de indeterminação, Judith Scott nos faz ver, e dá a ver, a tessitura que perpassa sua epopeia em fios, pontuada por texturas e por matizes. A narrativa nos assalta, seja por sua contundência, por sua veemência ou por uma cumplicidade solidariamente concedida. Diante das obras, deparamo-nos com a relação humana mais primeva e, talvez, a mais longaeva: aquela que se estabelece pelos laços de sangue, entre irmãos, e segue vida afora. Uma vez entrelaçadas, o vínculo se torna perene, a exemplo de sua história, quando resgatada pela irmã gêmea após anos em que estiveram distantes.

De algum modo misterioso, a falta de letramento da criadora acabou por corroborar e impulsionar a inventividade linguística e foi decisiva. Esse elemento positivo no processo de Judith Scott tornou a privação em articulação e reinvenção. Ao instaurar uma linguagem própria, ela adotou um caminho alheio ao conceito, priorizando a percepção. Esse contexto possibilitou-lhe uma vazão intuitiva, fazendo com que se abandonasse à duração e ao movimento. A existência não pode ser um agregado, um composto de estados desarticulados, do contrário, a duração não existiria, e “um eu que não muda, não dura”, diz Bergson (2005, p. 6); é imitação grosseira da vida interior a serviço da lógica e da linguagem, de onde o tempo real é dela subtraído.

Desfrutamos nossa relação com o mundo empregando uma parte muito pequena, tímida, de nosso repertório pregresso, contudo: “[...] é com nosso passado inteiro, inclusive nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos. Nosso passado, portanto, manifesta-se integralmente por seu impulso e na forma de tendência, ainda que apenas uma sua diminuta parte se torne representação”, (BERGSON, 2005, p. 6) esclarece o filósofo, enraizando na memória a fonte de suprimento para a sobrevivência e para a vontade.

Retomamos o liame que nos trouxe a este ponto, e com o qual abandonaremos o leitor. O que, de fato, retira o fazer arte do âmbito

do fazer ordinário é o pleno exercício da liberdade, que se realiza na plena negligência às atitudes protocolares do cotidiano, normativas e servis. A tomada de posição é um dever/devir político; o que lhe confere estatuto privilegiado é a ousadia da transgressão – ou traição, palavra que partilha o radical com tradução – ao curso banal da vida, que permeia as expressões artísticas, abandona-as na temporalidade e que é, também, vital e criadora da vazão à fruição de um certo todo.

NOTAS

- 1** Dados biográficos compilados em OLIVEIRA (2017).
- 2** Notas da entrevista que Joyce Scott concedeu a John M. MacGregor em 17 de fevereiro de 1998 (MACGREGOR; SCOTT; BORENSZTEIN, 1999, p. 52, tradução nossa).
- 3** Segundo a antropóloga Lélia Coelho Frota, Arte Ínsita, como definição do termo em latim *insitus*, que significa inato (FROTA, 1978, 2006).
- 4** Estabelecemos distinção entre forma e configuração, nos termos da Gestalt. As formas não estão restritas aos dados físicos aos quais estamos submetidos, são determinadas para além de sua silhueta. Imagens visuais são frutos da totalidade das experiências dos sujeitos, noção compatível com a filosofia bergsoniana, aliás. Porém, a configuração abrange uma ainda maior gama de elementos, é um vão entre o objeto físico, as inflexões do meio, o aparato sensível do observador e sua relação com o entorno, além de lapidar contornos do mundo cultural. Cf. ARNHEIM (1997).
- 5** Fazemos uma parada para esclarecer noções e resguardar peculiaridades. O uso do termo inefável, no campo da arte, relaciona um inominado ou indescritível, porém intenso e inebriante prazer diante do belo. Mas o filósofo emprega inefável para esclarecer que nada há de misterioso na duração real, trata-se do tempo, que é percebido como indivisível. Cf. BERGSON (2006, p. 172).
- 6** Devido à anacronia dos protagonistas deste estudo, assumiremos que a linguagem têxtil de Judith Scott está compatível com a noção que Bergson aqui atribui à pintura, de forma ampliada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora / trad. Yvonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BELTING, Hans. A Exposição das Culturas / trad. A. Morão. **Project Ymago**. Porto, Portugal: Ymago News Edições e Conferências, documento no ar desde 2011. Disponível em: <<http://www.proymago.pt>>. Acesso em: fev. 2015.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. **Evolução criadora**. 2ª ed. Coleção Tópicos. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BERGSON, Henri. **O Pensamento e o movente**. Ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

LOMBARDI, Sarah.; PEIRY Lucienne. **Collection de l'Art Brut**: catalogue. Collection de l'Art Brut, sous la direction de Lucienne Peiry. 176 p.; il. Paris: Collection de l'Art Brut et Skira-Flammarion, 2012.

MACGREGOR, John. M.; SCOTT, Joyce; BORENSZTEIN, Leon. **Metamorphosis**: The Fiber Art of Judith Scott: The outsider Artist and the

Experience of Down's Syndrome. Oakland/CA: Creative Growth Art Center, 1999.

MACGREGOR, John M.; BORENSZTEIN, Leon; MARIA, Tom di. **One is Adam. One is Superman. The Outsider Artists of Creative Growth.** Photographs by Leon Borensztein. Essay by John M. MacGregor. Introduction by Tom di Maria. San Francisco/CA: Chronicle Book, 2004.

MORRIS, Catherine; HIGGS, Matthew. **Judith Scott: Bound and unbound:** catalog / curator Catherine Morris, Sackler Family Curator of the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art; co-curator Matthew Higgs. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum & Del Monico Books; Prestel and Brooklyn Museum, 2014.

OLIVEIRA, Solange de. **Arte por um fio:** mitopoética nas obras têxteis de Bispo do Rosário e de Judith Scott. 2017. Tese (Doutorado em Psicologia Social); Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.47.2017.tde-14112017-173649. Acesso em: 11 out. 2011.

THÉVOZ, Michel. **L' Art Brut.** Genebra: Editions D'art Albert Skira, 1980.

FILMES

Paul Virilio: penser la vitesse (2009). Stéphane Paoli. França, Arte France développement [éd.], 90', som

SOBRE A AUTORA

Solange de Oliveira é doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da USP e pós-doutorada em Estética e Filosofia Contemporânea pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Há dez anos desenvolve pesquisa de fenome-nologia estética sobre a produção de criadores iletrados artisti-camente, que se expressam através da imagem prioritariamente à linguagem verbal. Foi docente na área de formas expressivas no Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe (DAVD/UFS) e atualmente mantém uma plata-forma de conteúdo digital, o Ateliê Tessitura, que aborda a arte, entre a fruição e a reflexão existencial.

Artigo recebido em 16 de
junho de 2021 e aceito em 26 de
setembro de 2021.

O ESPAÇO DELAS: A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NOS PANORAMAS TRIDIMENSIONAIS DO MAM-SP (1972-1991)


TATIANA SAMPAIO FERRAZ

THEIR SPACE: THE
PARTICIPATION OF
WOMEN IN THE
PANORAMA'
EXHIBITIONS OF MUSEU
DE ARTE MODERNA DE
SÃO PAULO DEDICATED
TO THREE-DIMENSIONAL
WORKS (1972-1991)

EL ESPACIO DE ELLAS:
LA PARTICIPACIÓN DE
ARTISTAS MUJERES
EN LAS EXHIBICIONES
PANORAMA DEL
MUSEU DE ARTE
MODERNA DE SÃO
PAULO DEDICADAS A
OBRAS
TRIDIMENSIONALES
(1972-1991)

RESUMO

Artigo inédito
Tatiana Sampaio Ferraz*

 <https://orcid.org/0000-0002-4444-2121>

*Universidade Federal de
Uberlândia, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188228>



Sob uma visada feminista, o artigo investiga a presença de artistas mulheres nas edições do Panorama de Arte Atual Brasileira (programa do Museu de Arte Moderna de São Paulo) dedicadas ao campo tridimensional, entre 1972 e 1991. O objetivo é verificar de que modo a justaposição desses indicadores produz um campo de obliteração generificado, raramente abordado pela historiografia. A partir de amplo diagnóstico quantitativo da participação delas e de artistas homens, teceu-se comparações por gerações e níveis de legitimação, buscando entender as razões socioestruturais dos desequilíbrios de gênero do sistema da arte no período. De par com isso, analisou-se o conjunto de obras selecionadas, de modo a identificar certas recorrências e singularidades e como elas foram incorporadas pelo sistema.

PALAVRAS-CHAVE Panorama de Arte Atual Brasileira; Escultura; Campo tridimensional; Feminismo; Artista Mulher

ABSTRACT

From a feminist perspective, the article investigates the presence of women artists in the editions of Panorama de Arte Atual Brasileira (a program of the Museum of Modern Art of São Paulo) dedicated to the three-dimensional field, held between 1972 and 1991. The objective is to verify how the juxtaposition of these two indicators produces a gendered obliteration field, rarely addressed by historiography. Based on a broad quantitative diagnosis of their participation in relation to men's, comparisons were made by generations and levels of legitimacy, seeking to understand the socio-structural reasons for the gender imbalances within the art system during the 1970s and 1980s. Alongside this, the group of selected works was analyzed in order to identify certain recurrences and singularities and how they were absorbed by the art system.

KEYWORDS Panorama de Arte Atual Brasileira; Sculpture; Three-Dimensional Works; Feminism; Women Artists

RESUMEN

Desde una perspectiva feminista, el artículo investiga la presencia de artistas mujeres en las ediciones del Panorama de Arte Atual Brasileira (programa del Museu de Arte Moderna de São Paulo) dedicadas al campo tridimensional, entre 1972 y 1991. El objetivo es verificar de qué manera la yuxtaposición de esos indicadores produce un campo de obliteración generificado, raramente abordado por la historiografía. Partiendo de un amplio diagnóstico cuantitativo de la participación de ellas y de artistas hombres, se establecieron comparaciones por generaciones y niveles de legitimación para entender las razones socio-estructurales de los desequilibrios de género del sistema del arte en el período. Conjuntamente, fue analizado el conjunto de obras seleccionadas, a fin de identificar ciertas recurrencias y singularidades y su incorporación por el sistema.

PALABRAS CLAVE Panorama de Arte Atual Brasileira; Escultura; Campo tridimensional; Feminismo; Artista mujer

Este artigo buscou esmiuçar a presença de artistas mulheres dentro do sistema da arte brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980, a partir do estudo das edições do Panorama de Arte Atual Brasileira, realizadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se dedicaram à produção tridimensional. Nesse sentido, pretendeu-se engrossar o caldo das pesquisas sobre o campo tridimensional e sobre as artistas mulheres, duas áreas pouco exploradas pela literatura sobre arte no Brasil¹. Debruçar-se sobre as exposições do Panorama foi um recurso facilitador quanto ao recorte da especificidade da produção “escultórica” no país, pois, além de ser um programa desenvolvido pelo museu desde 1969 (de algum modo, capaz de acompanhar a arte brasileira ao longo do tempo), teve edições dedicadas à produção tridimensional, área pouco historicizada se comparada à pintura, e frequentemente vista como “terreno masculino”.

Do ponto de vista contextual, relativo ao aspecto “redistributivo” pautado pelos movimentos feministas na luta por igualdade de direitos, buscou-se investigar se a condição de mulher modifica o acesso ao circuito artístico comparativamente aos homens; se tal condição altera a disponibilidade de envolvimento com a profissão; se dificulta o reconhecimento da produção; e se as desigualdades de gênero do campo tridimensional equivalem às de outras linguagens.

Já do ponto de vista “artístico-discursivo”, relacionado a aspectos subjetivos e/ou identitários, buscou-se investigar se haveria certas recorrências e/ou preferências por linguagens, materiais e processos artísticos; se a condição de mulher induziria o fazer a certas escalas e formalizações; que assuntos eram trazidos à tona e se as obras carregavam discursos de gênero.

Esses questionamentos são decantados da minha experiência como artista, produzida a partir de São Paulo desde 2000 e conduzida pela docência universitária há 5 anos. Ao longo do tempo, a prática e os estudos foram evidenciando uma assimetria de possibilidades para a mulher em relação ao homem. A hipótese inicial é de que isso seja ainda mais desigual no campo tridimensional, cujas condicionantes do labor são comumente vinculadas à força, à escala e à capacidade física de articulá-las. Apesar de sentir “na pele” tais desigualdades, num cotidiano feminino multitarefas, foi somente nos últimos anos que fui mobilizada pelas pautas feministas – seja pelas reivindicações de alunas no Curso de Artes Visuais da UFU desde 2016 ou, mais recentemente, pelas leituras de Rosalyn Deutsche, Ana Paula Simioni, Nancy Fraser, Talita Trizoli, Linda Nochlin, Griselda Pollock, bell hooks, Maria Lugones e Silvia Federici (nesta ordem). A nova “onda feminista” (FRASER, 2007, p. 291-308) coincide com a intensificação

de eventos e publicações de arte sobre o tema nos últimos anos no Brasil. É no encontro de desejos como equidade de gênero e valorização da produção tridimensional que esse artigo se lança na aventura de desvendar os mistérios quantitativos e qualitativos, críticos e historiográficos, subjetivos e identitários, sociais e políticos que caracterizam a atuação *delas* no campo.

Tal como aponta Pollock, faz-se urgente a recuperação de artistas mulheres devido ao constante apagamento de sua atividade na história da arte; porém, é preciso ao mesmo tempo valorizar a produção individualmente e perceber suas especificidades a partir da estruturação da diferença social e da produção do espaço social construídos no tempo².

Para não aderir ao estereótipo feminino, que homogeneiza o trabalho das mulheres como algo determinado pelo gênero biológico, devemos enfatizar a heterogeneidade da arte das mulheres, a especificidade das produtoras individuais e dos produtos. Ainda assim, precisamos reconhecer aquilo que as mulheres compartilham – como resultado de sua criação, e não da natureza, ou seja, os sistemas sociais historicamente

variáveis que produzem a diferenciação sexual. (POLLOCK, 2019, p. 127)

Portanto, o estudo procurou identificar todas as artistas que integraram as mostras, tecendo análises circunstanciadas em períodos e gerações, comparativamente aos homens, no intuito de clarificar as proporcionalidades socialmente estruturadas numa economia capitalista, bem como as transformações socioculturais que abriram caminho para a crescente, ainda que incipiente, representatividade delas. A partir do mapeamento, as análises se debruçaram sobre as obras expostas, suas filiações, formalizações, materiais etc. A perspectiva feminista foi um eixo importante de tradução do conjunto abordado, a fim de decifrar os mecanismos de diferenciação e reconhecimento do sistema da arte.

Sabe-se que o campo tridimensional é um terreno opaco. Desde as vanguardas, nomear certos trabalhos como “escultura” tem sido um problema linguístico e conceitual. Em meados dos anos 1970, Rosalind Krauss alertou para o problema da escultura, identificando-a como uma categoria histórica, incapaz de abarcar os trabalhos tridimensionais surgidos a partir de 1960. O esgarçamento e o hibridismo provocados por artistas foram tamanhos que os

trabalhos passaram a ser caracterizados por sua “negatividade”. No Brasil, Ferreira Gullar foi provocado pelas invenções de Lygia Clark, teorizando o *não-objeto* como termo possível para abordar os bichos articulados da artista, a serem manipulados pelo público. Outros abalos seguiram a partir daí: a condição objetual lançada pelas neovanguardas; os materiais sintetizados pela indústria; a edição de múltiplos e sua aceitação no mercado; as contingências da vida urbana contemporânea; a conquista do corpo... tudo isso contribuiu para a quebra do paradigma de ser ou não “escultura”. Esses alargamentos foram igualmente perseguidos na identificação das obras que integraram os panoramas do MAM-SP para compreender como certas artistas empreenderam rupturas e como as instituições as absorveram.

A arte moderna é, nas origens, empresa de pintores.

Walter Zanini (1971, p. 17)

É notório no Brasil a parca bibliografia dedicada à escultura e seu campo ampliado, aqui designado como “campo tridimensional”. Dentre elas, os livros sobre o séc. XX mais citados são *Escultura moderna*, de Herbert Read (1959), *A linguagem da escultura*, de William Tucker (1974) e *Caminhos da escultura moderna*, de Rosalind Krauss (1977), traduzidos respectivamente em 2003, 1999 e 1998. Todos dedicam-se a analisar a arte moderna entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Nos livros escritos por homens não há qualquer reprodução de obra feita por mulher; já no livro de Krauss, que se estende até os anos 1960, foram reproduzidas obras de Louise Nevelson, Barbara Hepworth, Meret Oppenheim, Yvonne Rainer e Eva Hesse.

Paralelamente, poucas publicações nacionais se dedicaram a fazer um apanhado histórico sobre a escultura, a saber: *Tendências da escultura moderna*, de Walter Zanini (1971); *Em torno da escultura no Brasil*, de Pietro Maria Bardi (1989); *Tridimensionalidade: arte brasileira no séc. XX*, do Itaú Cultural (1999); *O espaço moderno*, de

Alberto Tassinari (2001)³; os catálogos da 5ª *Bienal do Mercosul – Histórias da Arte e do Espaço* (2005); e, mais recentemente, *Escultura contemporânea no Brasil*, de Marcelo Campos (2017). Publicadas a partir de 1970, e em décadas subsequentes, essas fontes podem fornecer algum sintoma dos desdobramentos da linguagem nos últimos 50 anos. À exceção de Campos, todas abordam a produção moderna.

A partir dos anos 1990, as publicações monográficas editadas no país tornaram-se cada vez mais recorrentes, incluindo aquelas sobre artistas do tridimensional⁴. Contudo, houve pouco esforço editorial em se publicar livros panorâmicos sobre a produção nacional que abordassem a linguagem tridimensional – o que pode estar relacionado tanto à tendência a um hibridismo de linguagens no período quanto ao pouco interesse do mercado de arte, ou ainda ao papel preponderante da curadoria a partir desta década, lançando mão de outras abordagens.

Numa primeira mirada sobre as seis publicações editadas no país, é possível levantar alguns números esclarecedores quanto às obras reproduzidas:

TABELA 1.
Número de obras reproduzidas
nas publicações nacionais
dedicadas ao tridimensional⁵

Fonte	Ano	N. Homens	N. Mulheres	% Mulheres
Zanini	1971	23	0	0
Bardi	1989	57	16	21,9
Itaú Cultural	1999	44	21	32,3
Tassinari	2001	43	3	6,5
5ª Bienal	2005	31	17	35,4
Campos	2017	66	26	28,3

Dentre os livros dedicados à produção nacional (1989, 1999, 2005 e 2017), a porcentagem de mulheres que tiveram suas obras reproduzidas é de 29% do total. Essa média é semelhante ao índice de ocorrência de mulheres no livro mais recente, o que indicaria o pouco avanço dos anos 1980 para cá. Se olharmos as publicações dedicadas à arte moderna, os números são alarmantes: no livro de Zanini, inexistem reproduções de obras feitas por mulheres; no de Tassinari, de um total de 45 artistas com obras reproduzidas, há apenas 2 mulheres, Alice Neel e Mira Schendel.

Numa aproximação aos escritos produzidos pela crítica de arte brasileira sobre escultura no período (considerando apenas aqueles cujo título inclui o termo), nota-se a recorrente ressalva de que fazer escultura requer dinheiro, muito dinheiro, tendo um custo mais alto do que outras linguagens. Em “O grande crescimento da escultura brasileira” (1976), Francisco Bittencourt (2016, p. 254) considera que “uma arte cara como a escultura dificilmente sobrevive sem uma forte dose de patrocínio oficial ou de setores particulares”. Da mesma forma, em “Escultura brasileira” (1981), Aracy Amaral aponta que o trabalho escultórico exigiria um alto grau de investimento:

Há áreas da arte, como a escultura, por sua natureza internacionalista em seu elitismo, forçada, na maioria de seus praticantes, que demanda base financeira sólida para seu exercício, pelo alto custo de seus materiais, equipamento e procedimento. Em consequência, mais que outros gêneros convencionais, é muito mais vinculada ao encomendismo, dependente da oficialidade, suas iniciativas e patrocínios. (AMARAL, 2013, p. 348)

Ora, seria a condição financeira um fator limitante para que uma mulher optasse pela criação tridimensional? Se considerarmos que as mulheres, ainda hoje, ganham significativamente menos que os homens⁶, esse parece ser um ponto a considerar nos desequilíbrios de gênero do campo tridimensional. Do ponto de vista da legitimação e circulação da obra pelo mercado, a produção tridimensional também se mostra desprivilegiada, sendo bem menos aceita pelo colecionismo privado – quer por seu alto valor comercial (decorrente em parte dos altos custos), quer por requerer um espaço considerável a ser “instalada”, para além da parede da sala.

Somando-se às análises de Bittencourt, o artigo “A escultura (e o objeto) no Brasil”, de Roberto Pontual, de 1975, aponta outro aspecto interessante, ligado ao custo: segundo ele, houve um ressurgimento da escultura no país nos anos 1970 devido em parte ao fomento dessa produção pelo poder público e por iniciativas particulares localizadas. Tanto Bittencourt como Pontual citam o projeto da empreiteira Lopes-Rio, que, em 1975, sob curadoria de José Roberto Teixeira Leite⁷, organizou uma exposição com representantes da escultura contemporânea brasileira, com os quais pretendia trabalhar nos empreendimentos imobiliários. Segundo Pontual, a iniciativa correspondia ao *boom* imobiliário no Rio de Janeiro, quando o

mercado da construção civil valorizara seus projetos por meio do comissionamento de obras.

Do ponto de vista do mecenato público, ambos autores consideram os anos 1930 como o primeiro período impulsionador da produção escultórica, por meio de encomendas para figurar em locais públicos, com destaque para o ministro Gustavo Capanema. O ápice nacional de integração arte-arquitetura culminaria na gestão ministerial de Wladimir Murtinho quando da construção de Brasília, quando mobilizara o governo para equipar a nova sede do Ministério das Relações Exteriores com o que havia de mais moderno na produção nacional, de mobiliário a obras de arte⁸. Dentre os artistas escolhidos, figuraram: Alfredo Ceschiatti, Alfredo Volpi, Athos Bulcão, Bruno Giorgi, Emanuel Araújo, Franz Weissmann, Maria Martins, Mary Vieira, Paulo Werneck, Pedro Correia de Araújo, Roberto Burle Marx, Rubem Valentim, Sérgio Camargo e Victor Brecheret. Na seleção, grande parte eram escultores, dentre os quais havia apenas duas mulheres, Martins e Vieira.

Entre final dos 1960 e início dos 1970, o meio artístico viu surgir com força um novo estatuto objetual da arte – a exemplo das mostras “Proposta 66” (1966) e “Nova Objetividade Brasileira” (1967) e do concurso de caixas da Petite Galerie (1967). Neste terreno

fértil, decantado dos tensionamentos entre obra e objeto, a década de 1970 se mostrara promissora à criação tridimensional a partir de sua valorização institucional e mercantil. Em 1972, Teresa Nazar e Edla Van Steen fundaram uma galeria de objetos múltiplos, a Galeria Múltipla de Arte. Em 1976, Sarah Teperman abriu uma galeria especializada em São Paulo, a Skultura Galeria de Arte. Ao final da década, Daisy Peccinini reuniu a produção objetual na mostra “O Objeto na Arte: Brasil anos 60”, realizada no Museu de Arte Brasileira da FAAP.

É neste contexto que surge o programa de exposições Panorama de Arte Atual Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, cujas edições variaram entre pintura, gravura/desenho e escultura/objeto até o início dos anos 1990. A curiosidade de radiografar as edições dedicadas ao tridimensional, comparativamente às demais linguagens, levou à escolha do presente estudo, na tentativa de compreender quantas edições lhe foram dedicadas, até quando duraram, quem participava delas, quais eram os critérios de seleção, quantas mulheres e o que elas produziam à época.

O Panorama de Arte Atual Brasileira iniciou em 1969 por ocasião da inauguração da nova sede do MAM-SP sob a marquise do Parque Ibirapuera. O programa foi idealizado pela Diretora Técnica do museu, Diná Lopes Coelho, como forma de adquirir obras para o acervo por meio de premiações e doações. Entre 1969 e 1981, a coleção passou de 80 a 1394 obras (CINTRÃO, 2000). Os panoramas tinham em sua origem uma organização semelhante à dos salões, com comissões que selecionavam os inscritos e premiavam as obras a serem incorporadas à coleção¹⁰.

É importante lembrar que o mesmo museu realizara em 1960 a exposição "Contribuição da mulher às artes plásticas no país", primeira mostra brasileira a reunir apenas mulheres. Organizada por Mário Pedrosa e Paulo Mendes de Almeida, trouxe 67 artistas, representadas por pinturas (51%), esculturas (28%), gravuras (15%), fotografias (2%) e artes aplicadas (4%). Dentre as que expuseram esculturas, estavam: Anésia Pacheco e Chaves, Clélia Cotrim Alves, Euridyce Bressane, Felícia Leirner, Georgina de Albuquerque, Helou Motta, Henrietta Bagley, Hilde Weber, Isabel Pons, Judith Lauand, Liuba Wolf, Odilla Mestriner, Pola Rezende, Renée Lefèvre, Renina Katz, Rita Rosenmayer, Teresa D'Amico, Wega Nery e Yara Tupynambá.

A tese de Marina Cerchiaro sobre escultoras brasileiras premiadas nas Bienais de São Paulo recupera um trecho do texto de Pedrosa publicado no catálogo da mostra, segundo o qual a exposição vinha “[...] demonstrar algo que estava passando despercebido aos nossos melhores observadores: a importância, realmente excepcional, do papel das mulheres na evolução da arte moderna no Brasil” (PEDROSA *apud* CERCHIARO, 2020, p. 23). Segundo ele, essa contribuição vinha crescendo desde a década de 1920 tanto em número quanto em qualidade, abarcando todos os gêneros, mesmo os menos “femininos”, como a escultura (CERCHIARO, 2020, p. 23).

A primeira edição do Panorama, realizada em 1969, reuniu diferentes linguagens numa mesma mostra, porém seu catálogo foi setorizado em: pintura (52), desenho (21), gravura (21), escultura/objeto (5) e tapeçaria (3). Do total de 99 artistas, 31 eram mulheres. Dos cinco artistas listados na seção “objeto/escultura”, duas eram mulheres: Maria Guilhermina e Zélia Salgado. Esses números revelam que houve pouquíssimas obras tridimensionais na primeira edição (5%). Por outro lado, já em 1969 houve um número expressivo de mulheres (30%), número ainda maior se considerarmos dentre as obras tridimensionais (40%).

Apartir da segunda edição, as mostras anuais foram organizadas por linguagens, na ordem: “pintura”, “gravura/desenho” e “escultura/objeto”. As edições dedicadas a esta última categoria foram organizadas em 1972, 1975 e 1978; em 1981, a edição restringiu-se à “escultura”. Esse primeiro ciclo¹¹ corresponde à gestão de Diná, durante a qual o museu esteve empenhado em cobrir as lacunas do acervo. Como veremos adiante, apesar do estatuto do museu indicar a difusão da arte “atual” como uma de suas missões, a participação e a consagração de obras nos panoramas eram ainda vinculadas ao gosto moderno.

[...] no novo estatuto do museu, de 1963, os dirigentes e conselheiros já demonstraram estar atentos à responsabilidade da instituição na ‘difusão’ da ‘arte contemporânea’. No entanto, o mesmo estatuto confirmava o desejo da instituição em constituir um acervo de ‘obras modernas’ (e não contemporâneas). (SIGNORELLI, 2017, p. 96)

O ano de 1985 marcaria uma nova fase de abertura ao contemporâneo, com a mudança sintomática do nome das edições – de “escultura” a “formas tridimensionais” –, realizadas em 1985, 1988 e 1991. No início dos anos 1990, o museu enfrentou uma grave

crise institucional e financeira, tendo a edição de 1992 sido cancelada, mudando a periodicidade do programa para bienal a partir de 1993. O museu extinguiu o modelo de edições separadas por linguagens em 1995, e, sob a direção técnica de Cacilda Teixeira da Costa, passou a adotar a figura do curador, sendo o primeiro deles Ivo Mesquita. A mostra de 1995 marcava um novo ciclo do programa, suprimindo o termo “atual”. De lá pra cá, duas curadorias insinuaram um vínculo com o campo tridimensional: a 33ª edição, “Formas únicas da continuidade no espaço”, realizada em 2013 sob curadoria de Lisette Lagnado e Ana Maria Maia, que recupera o título da escultura de Umberto Boccioni; e a 35ª edição, “Brasil por multiplicação”, realizada em 2017 sob curadoria de Luiz Camillo Osório, que celebra os 50 anos do texto de Hélio Oiticica “Esquema Geral da Nova Objetividade”.

Assim, se considerarmos as edições do Panorama que se dedicaram à linguagem tridimensional, temos ao todo sete edições, mapeadas a seguir (gráfico 1).

Em termos numéricos há dois picos no gráfico que correspondem às edições de 1975 e 1988. As edições de 1981 e 1991 tiveram o menor número de artistas. A edição de 1981 se restringiu à escultura, podendo ser um dos indicativos da redução do número de artistas neste ano, sob o pano de fundo de crise financeira institucional, que coincidiria com a

GRÁFICO 1.
Participação de artistas nos Panoramas
dedicados ao tridimensional

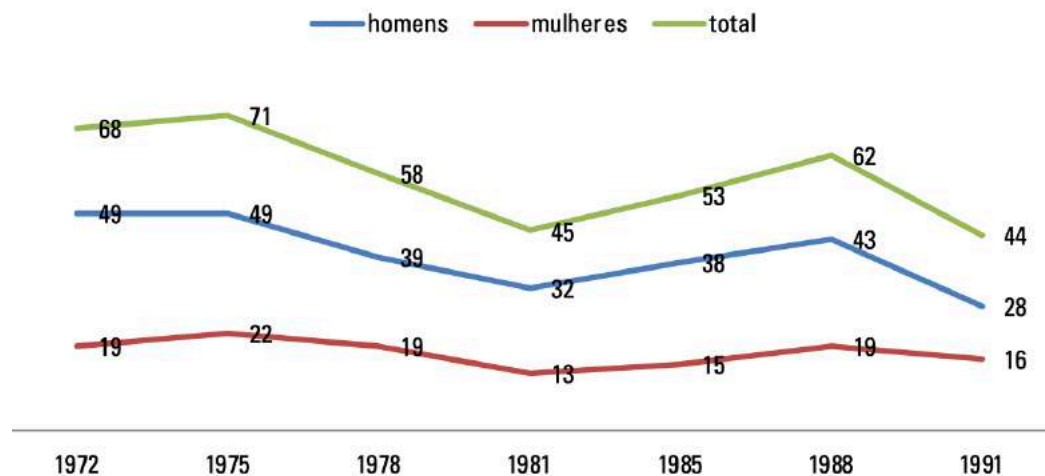


GRÁFICO 2.
Participação de artistas nos
Panoramas dedicados à pintura

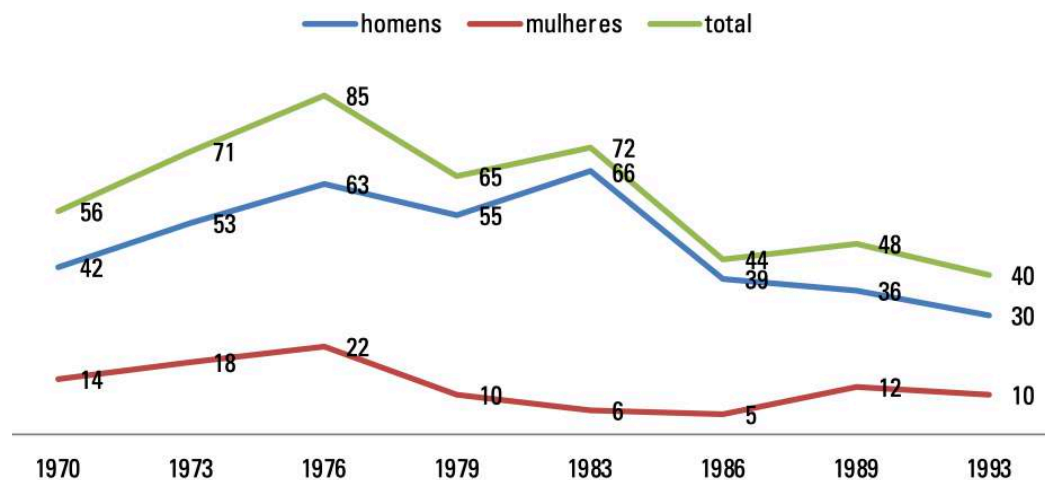
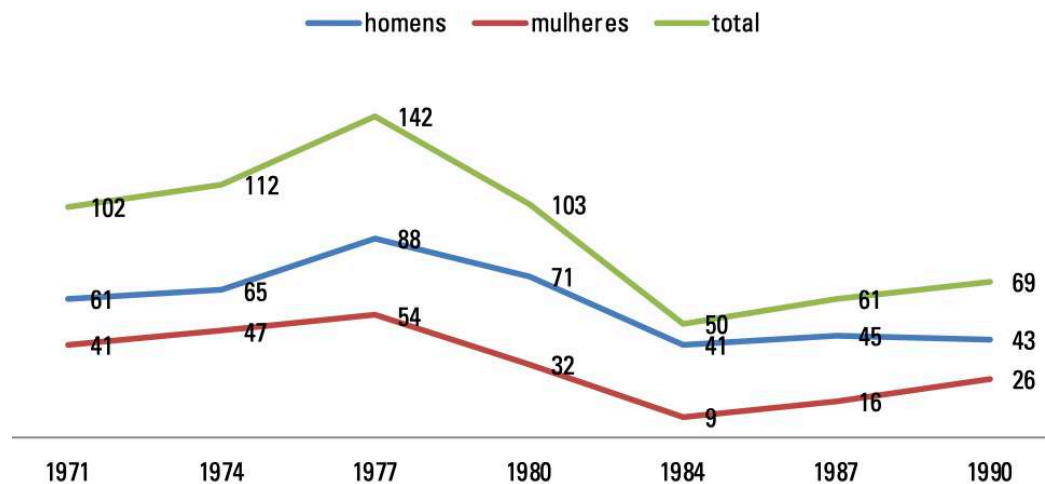


GRÁFICO 3.
Participação de artistas nos Panoramas
dedicados ao desenho/gravura



saída de Diná da direção. Da mesma forma, o número reduzido em 1991 está relacionado a restrições orçamentárias, sendo a primeira edição a não editar um catálogo. O mesmo gráfico revela que a diferença entre o número de homens e mulheres diminuiu entre 1972 (29%) e 1991 (36%), apontando uma tendência de ligeiro aumento do percentual de mulheres nas mostras tridimensionais. Em média, a proporção de mulheres que participaram desses panoramas foi de 31%.

Curiosamente, se compararmos no mesmo período o número de artistas mulheres que participaram dos panoramas tridimensionais em relação ao das edições de pintura, a presença nestas últimas é ainda menor: em média, as artistas representaram 17% do total de expositores entre 1970 e 1993. Das oito mostras dedicadas à pintura, apenas quatro mulheres foram premiadas: Wanda Pimentel (1943-2019), em 1973; Wilma Martins (1934-), em 1976; Tomie Ohtake (1913-2015), em 1979; e Maria Tomaselli (1941-), em 1983.

Já nos panoramas dedicados às obras gráficas (desenho/gravura), a incidência de mulheres é mais próxima das edições tridimensionais: em média, entre 1971 e 1990, elas representaram 32% dos artistas. Todas as edições gráficas premiaram mulheres: Maria Bonomi (1935-), em 1971 e 1987, Anna Letycia (1929-2018), Ivone

Couto (1949-), Marlene Hori (1939-), Renina Katz e Ester Grinspum (1955-).

Se compararmos a proporcionalidade de artistas mulheres entre as três categorias, houve maior reconhecimento nas edições gráficas dos anos 1970 e nas edições tridimensionais dos anos 1980, com expressivo desequilíbrio entre homens e mulheres nas edições de pintura nos anos 1980. Conclui-se preliminarmente que o reconhecimento da prática pictórica, especialmente em um sistema ainda impregnado pela arte moderna, era ainda mais estruturado socialmente pelo gênero que as demais linguagens, ressoando as impressões de Zanini (“empresa de pintores”).

Se a pintura é, então, terreno menos privilegiado para as mulheres do que a escultura, o que determinaria as desproporcionalidades de gênero no campo tridimensional? Como vimos, o dado orçamentário parece ter peso considerável na opção pelo campo. Porém, é preciso somá-lo a um diagnóstico minucioso da participação das 73 artistas que integraram os panoramas tridimensionais, a fim de compreender os critérios utilizados para a seleção e premiação, as recorrências de nomes e as especificidades das obras.

Em termos geracionais, essas artistas cobrem cinco gerações. Para entender como se dava o reconhecimento e a inserção delas no

TABELA 2.

Lista de artistas mulheres que participaram dos panoramas tridimensionais

Nome	Ano	1972	1975	1978	1981	1985	1988	1991	Idade no 1º
Ada T. Yamaguishi	1953					x	x		32
Amelia Toledo	1926		x		x		x		49
Ana Maria Pacheco	1943	x							29
Ana Maria Tavares	1958						x	x	30
Anca (Annamaria Capanari)	1930			x	x				48
Annarrê Smith	1949							x	42
Astrid Hermann	1936		x						39
Carmela Gross	1946							x	45
Carmen Bardy	1934	x	x	x					38
Celeida Tostes	1929					x	x	x	56
Clélia Cotrim Alves	1921	x	x	x					51
Cybèle Varela	1943	x							29
Denise Milan	1954						x		34
Dorée Camargo Corrêa	1938	x	x						34
Eliane Prolik	1960							x	31
Elke Hering Bell	1940	x							32
Elvira de Almeida	1945				x				36
Evany Fanzeres	1940		x						35
Felícia Leirner	1904				x				77
Frida Baranek	1961						x	x	27
Gerty Saruê	1930		x						45
Gilka Vianna	1928		x						56
Helena Townsend	1926			x					52
Ilsa Monteiro	1935	x	x						37
Iole de Freitas	1945						x	x	43
Ione Saldanha	1919	x	x						53
Isabelle Rochereau	1929			x					49
Jac Leirner	1961						x		27
Jacqueline Terpins	1950						x		41
Jandyra Waters	1921		x						54
Jeanete Musatti	1944					x	x	x	44
Joyce Schleiniger	1947	x							25
Lia Menna Barreto	1959							x	32
Lídia K. Sano	1951					x	x		34
Lilian Amaral	1960						x		28

Nome	Ano	1972	1975	1978	1981	1985	1988	1991	Idade no 1º
Liuba Wolf	1923	x	x	x	x	x			49
Lourdes Cedran	1930	x	x						42
Lucia Fleury	1933	x	x	x	x	x	x		39
Lúcia Porto	1947			x	x	x			31
Lygia Pape	1927					x			58
Márcia Barroso do Amaral	1943		x						32
Mari Yoshimoto	1931	x	x	x		x	x		41
Maria Bonomi	1935	x							37
Maria Bueno	1964							x	27
Maria Guilhermina	1932	x	x	x	x	x			40
Maria M. de Moura	1952			x					26
Maria Teresa	1924			x					54
Maria Tomaselli	1941					x	x		44
Maria Villares	1940							x	51
Marília Kranz	1937		x	x	x				38
Mary C. Dritschel	1934					x			51
Mary Vieira	1927			x	x				51
Miriam Obino	1937							x	54
Moussia	1910	x		x					62
Nazareth Pacheco	1961						x	x	27
Ninca Bordano	1914				x				67
Pietrina Checcacci	1941			x	x	x			37
Regina Silveira	1939						x		52
Rita Zurita	1954						x		34
Rosana Mariotto	1957							x	34
Rose Lutzenberger	1929		x						49
Sandra Tucci	1964							x	27
Solange Escosteguy	1945		x						30
Sonia Ebling	1918		x	x	x				57
Sonia von Brüsky	1941			x					40
Stela Barbieri	1965							x	26
Teresa Nazar	1936	x							36
Teresinha Soares	1927	x							45
Theca Portella	1947					x	x		38
Valeska Soares	1957							x	34
Valquíria Chiarion	1953					x			32
Vilma Rabello Machado	1930		x	x					45
Zélia Salgado	1904	x							68

sistema da arte, analisamos a seguir a idade de cada uma quando da primeira participação em um Panorama (tabela 2). Em geral, nota-se que as mulheres das gerações antecedentes eram mais velhas quando foram selecionadas; ao longo das décadas, percebe-se que a idade média vai decaindo, e seu reconhecimento vai se dando cada vez mais cedo.

Diante desse movimento “rejuvenescedor”, levanta-se algumas hipóteses. No geral, a instituição paulistana passou a legitimar as “jovens” artistas a partir de meados dos anos 1980. No Panorama de 1981, cinco tinham menos de 40 anos (38%); na edição de 1985, sete tinham menos de 40 anos (47%); já na edição de 1988, 12 estavam abaixo dos 40 anos (63%). Antes de 1988, apenas quatro artistas com menos de 30 anos tinham participado de uma edição tridimensional. A geração nascida a partir de 1960 foi em média reconhecida pela primeira vez aos 27 anos. Já as gerações de mulheres mais velhas, nascidas entre 1900 e 1920, tinham em média 56 anos em sua aparição inicial. Quais teriam sido os motivos que retardaram sua entrada no circuito? Atividades do cuidado, comumente vinculadas à mulher, as teriam impedido de se dedicarem ao fazer artístico? Os primeiros júris de seleção teriam predileção por artistas mais maduras (modernas?) em detrimento da produção jovem?

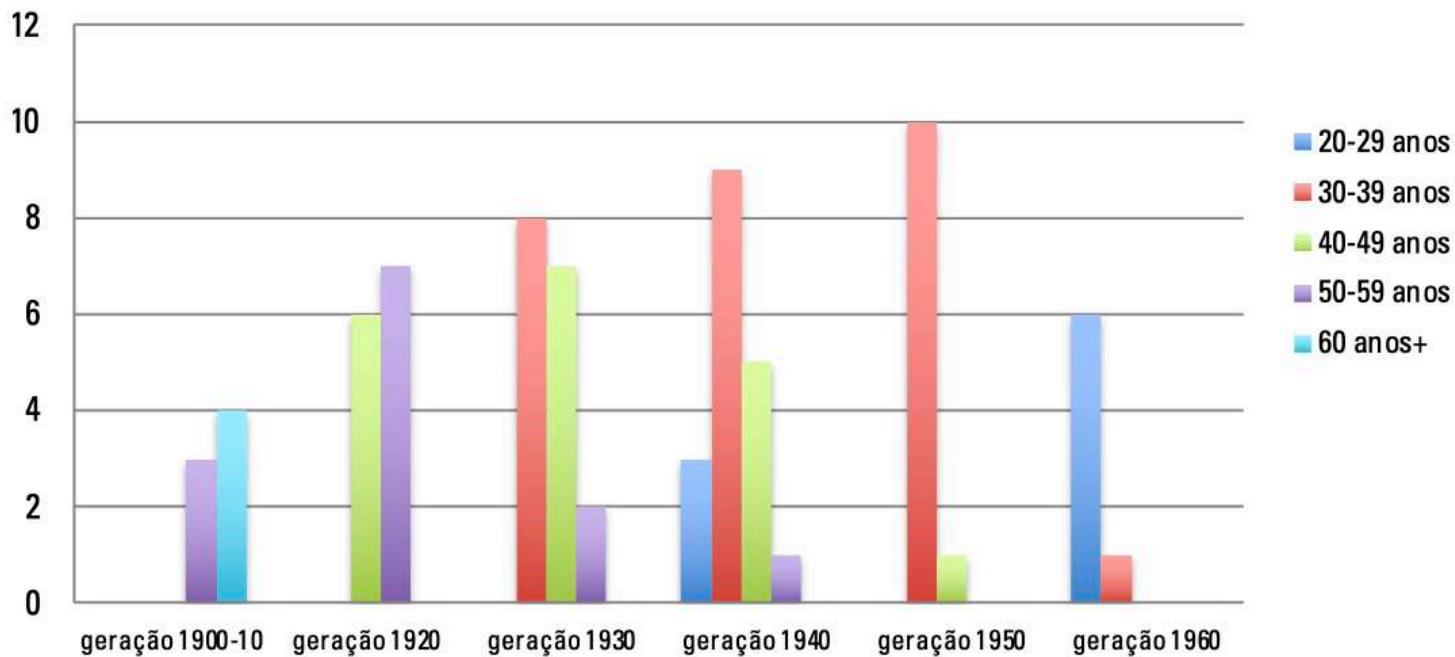


GRÁFICO 4.

Faixa etária em que mulheres participam pela 1ª vez de um Panorama por década de nascimento

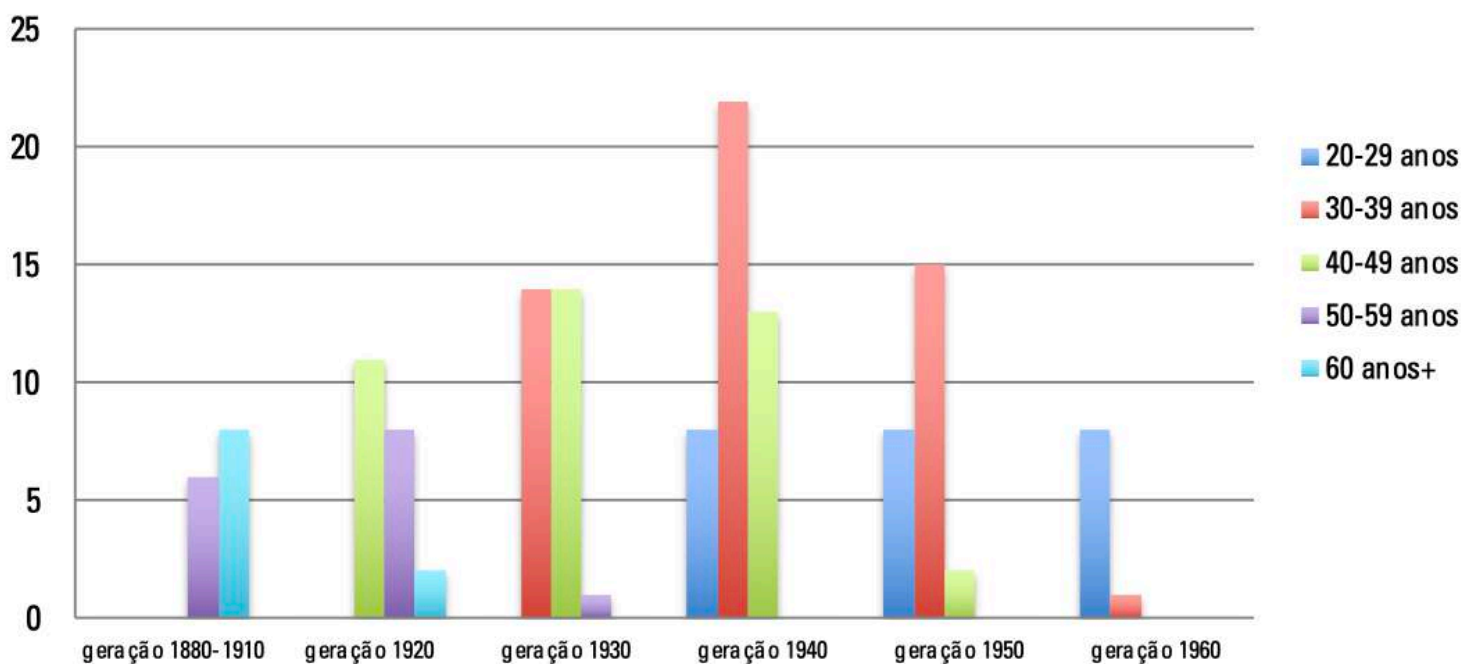


GRÁFICO 5.

Faixa etária em que homens participam pela 1ª vez de um Panorama por década de nascimento

Para que possamos vincular tal rejuvenescimento no campo tridimensional ao longo das décadas de 1970 e 1980 às mudanças geracionais da condição feminina – que, de certa forma, foi conquistando o mercado de trabalho para além das atividades que lhes eram atribuídas social e culturalmente –, é importante comparar os dados delas aos dos homens.

Se compararmos os gráficos 4 e 5, notam-se diferenças nas gerações nascidas nas décadas de 1920, 1940 e 1950. Na geração dos anos 1920, a maioria dos homens tinha entre 40-49 anos em contraposição à maioria de mulheres na faixa dos 50-59 anos. Na geração dos anos 1940, apesar da faixa etária mais recorrente de homens e mulheres ser de 30-39 anos, elas se fazem presentes na faixa dos 50-59 anos, o que não ocorre com eles. Na geração dos anos 1950, a maioria está na faixa entre 30-39 anos, sendo 90% das mulheres e 60% dos homens; porém, os homens são os únicos que aparecem com a faixa 20-29 anos (32%). Já em termos de consagração geracional, ao longo das décadas ambos foram sendo legitimados cada vez mais cedo pelo museu, com a ressalva de que as nascidas nos anos 1920 foram incorporadas mais tardiamente ao sistema do que os homens, e os nascidos nos anos 1950 foram incorporados mais precocemente do que as mulheres. Apesar da diferença etária desaparecer a partir da geração nascida nos anos

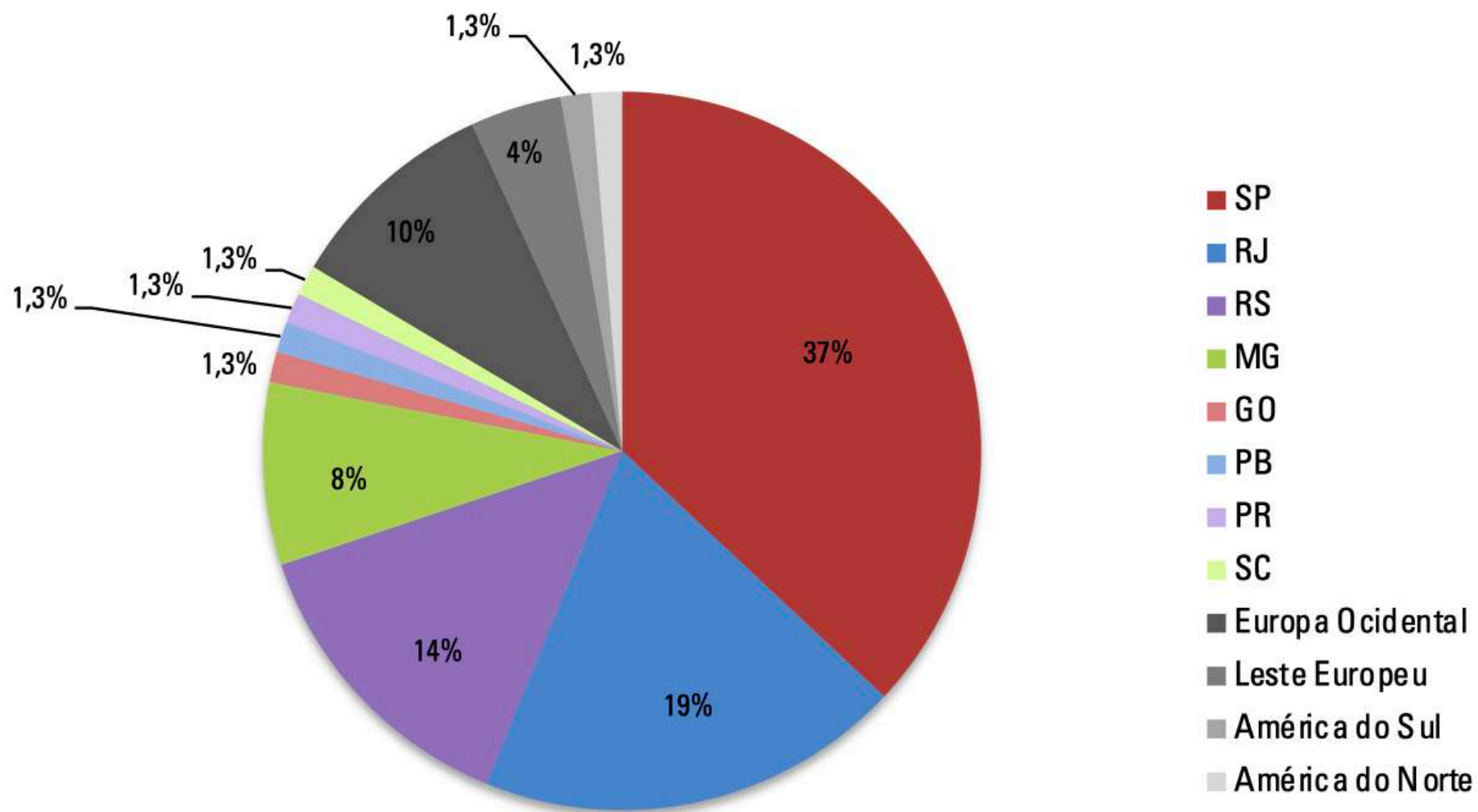
1960, os desequilíbrios quantitativos entre homens e mulheres nas exposições do Panorama ainda permanecem na faixa dos 36% no início dos anos 1990.

Outro dado interessante a ser adicionado à variável geracional é o da naturalidade das artistas. Ao longo das edições tridimensionais, três estados de origem estiveram presentes em todas as edições: São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. O Rio Grande do Sul aparece em seis das sete edições. Os outros estados brasileiros presentes nas mostras são Goiás, Santa Catarina, Paraíba e Paraná, todos aparecendo uma única vez. Além disso, percebe-se a grande recorrência de artistas estrangeiras, presentes nas seis primeiras edições, oriundas da Alemanha, Argentina, Áustria, Bulgária, Estados Unidos, França, Itália, Polônia e Rússia.

No Gráfico 6, nota-se que Minas Gerais, apesar de ter representação em todas as edições tridimensionais, contribuiu com um número menor de artistas (8%) se comparado ao Rio Grande do Sul (14%), que não teve representação constante. As estrangeiras somam o número expressivo de 16,6%¹², indicando que as imigrações do pós-guerra contribuíram de modo significativo para o meio artístico brasileiro, concentrando-se nos estados de SP, RJ e RS. A grande presença das paulistas (37%)¹³ é em grande parte explicada pela

GRÁFICO 6.

Ocorrência de artistas mulheres nos panoramas tridimensionais por local de nascimento



proximidade regional com o MAM, facilitando o acesso à informação e o custeio do transporte das obras em tempos de crise. Soma-se à isso a capitalização paulistana de um grande contingente de artistas pós-bienal, consolidando-se como polo atrator do meio artístico nacional.

Quanto à premiação, as edições tridimensionais laurearam 20 homens e seis mulheres, correspondendo estas a 23%. Receberam prêmios aquisitivos: Ascânio MMM e Yutaka Toyota, em 1972; Franz Weissmann, Rubem Valentim, José Resende e Sérgio Augusto Porto, em 1975; Amílcar de Castro, Avatar Moraes, Mary Vieira, Mario Cravo Neto e Wilson Alves, em 1978; Emanuel Araújo e Nicolas Vlavianos, em 1981; Genilson Soares, Hisao Ohara e Valquíria Chiarion, em 1985; Ada T. Yamaguishi e Lídia K. Sano, Joaquim Tenreiro e Mauro Fuke, em 1988; e Ernesto Neto e Osmar Dalio, em 1991. A edição de 1971 foi a única a atribuir menções honrosas (Clóvis Peretti, Geraldo Jürgensen, José Resende, Ilsa Monteiro e Lucia Fleury).

Tanto a seleção como a premiação eram estabelecidas por comissões, das quais participavam representantes do MAM-SP e convidados/as externos/as. Segundo o regulamento, a comissão de seleção deveria ser composta por dois críticos de arte e um representante do museu. Nas edições da década de 1970, a comissão de seleção contou com a participação de apenas uma mulher, Diná; na edição

de 1981, os trabalhos contaram com a participação de Sônia Guarita, dentre os nove membros. Essas quatro edições do Panorama tiveram comissões de premiação com cinco membros, todos homens. A partir de 1985, a Comissão de Arte passou a ser responsável igualmente pelas premiações. Nesta edição, dentre os oito membros, havia duas mulheres, Valu Oria (Coordenação Geral) e Stella Teixeira de Barros. Na edição de 1988, a comissão teve nove membros, com três mulheres, Maria Alice Milliet, Stella Teixeira de Barros e Camila Duprat. Por fim, em 1991, dentre os nove membros, havia três mulheres, Camila Duprat (Direção Técnica), Stella Teixeira de Barros e Lisbeth Rebolo Gonçalves.

Se confrontarmos a participação de mulheres na comissão de premiação nos anos de 1970 e 1980, percebe-se que, até 1981, a ausência de mulher nas comissões correspondeu a um único prêmio aquisitivo para uma artista (Mary Vieira). A partir de 1985, a presença de mulheres na posição de consagradoras concebeu prêmios aquisitivos para mulheres em duas das três edições. Isso quer dizer que, apesar da crise institucional vivida pelo MAM-SP a partir do segundo ciclo, iniciado em 1982 sob a gestão de Aparício Basílio da Silva, o aumento proporcional de mulheres na comissão coincide com o aumento proporcional no número de “escultoras” premiadas.

A consagração delas também pode ser mensurada pelo número de vezes em que participam das edições tridimensionais. Na Tabela 2 é possível identificar certas predileções na seleção que fizeram com que alguns nomes se repetissem, principalmente nas primeiras edições, sendo as mais recorrentes Lucia Fleury (seis), Liuba Wolf (cinco), Mari Yashimoto (cinco) e Maria Guilhermina (cinco). Alguns desses nomes estão presentes na relação de artistas mais mencionadas na documentação sobre exposições realizadas entre 1950 e 1990, levantada por Daiana Schvartz em sua tese. A pesquisadora catalogou 63 mulheres que trabalharam com escultura no período, sendo as mais frequentes: Sonia Ebling (12), Liuba Wolf (12), Felícia Leirner (dez), Pola Rezende (oito), Lygia Clark (oito), Moussia Pinto Alves (sete), Maria Guilhermina (seis) e Maria Martins (seis). Nota-se que elas representam duas vertentes modernas, uma de feição figurativa e outra construtiva. Dos oito nomes levantados por Schvartz, cinco aparecem nos panoramas¹⁴. Apesar da consagração, a maioria continua apagada pela história da arte.

Uma mirada sobre os textos dos catálogos das edições tridimensionais adiciona novas pistas quanto à valorização da produção tridimensional a partir dos anos 1970, incluindo os critérios

utilizados na seleção de artistas, a participação das mulheres e as especificidades de suas produções.

Na primeira edição dedicada à escultura/objeto, de 1972, Paulo Mendes de Almeida apresenta-a como uma “modalidade mais recente de especulação”. Quanto aos critérios de seleção, menciona que não houve inscrições abertas e que os nomes foram indicados pela Comissão de Arte, subsidiada por uma consulta ao “grande número de militantes da crítica especializada”. A grande novidade da mostra estaria no setor de objetos,

(...) aquele em que mais direta e entrosadamente se manifesta a indução da tecnologia nos domínios da arte. Essa circunstância atrairá sem dúvida um particular interesse à exposição, quando o surto de progresso, em novas e ousadas técnicas, no campo industrial, caracteriza a época em que vivemos. (ALMEIDA, 1972, n.p.)

Como vimos, a modalidade “objeto” é uma tendência da escultura na passagem da década de 1960 à de 1970, impulsionada pela cultura do consumo e suas mercadorias. O acento tecnológico nos objetos destacado por Mendes de Almeida é deflagrado nas fichas

técnicas da seção “objetos” do catálogo, onde o material mais recorrente era o acrílico; já na seção “escultura”, o mais frequente era o bronze. Apesar de 1972 já ter visto experiências de neovanguarda no país, a maioria das obras ainda carregava aparência e fatura modernistas, com peças autoportantes, geralmente apoiadas sob base, esticando o debate entre figuração e abstração, iniciado pelo MAM em 1949.

Das 19 artistas mulheres dessa edição, 12 tiveram suas obras classificadas como escultura (63%), nas quais utilizaram bronze (três), pedra (duas), madeira (uma), metais (três) e plásticos (duas). Já as outras sete que fizeram objetos (37%) empregaram com recorrência acrílico (quatro) e madeira (duas). Deste conjunto, para além das formulações modernas, vale destacar a irreverência em maior ou menor grau das obras de Cybèle Varela (1943-), Elke Hering (1940-94), Ione Saldanha (1919-2001), Teresa Nazar (1936-2001) e Teresinha Soares (1927-). A mais velha, Ione Saldanha, é das cinco a mais consagrada, com obras que conduziram sua pesquisa cromática em novos suportes tridimensionais, tais como ripas, bambus e bobinas, parte delas expostas no MAM. A carioca Cybèle Varela, apesar de ter participado da edição com uma caixa-objeto composta por palavras e imagens, direcionou sua produção à pintura, carregada de cores vibrantes e de aspecto objetual, como na série de *puzzles* em que o público

podia manipular cenas urbanas em que a mulher era protagonista. A catarinense Elke Hering participou com três obras de grande escala em plavínil – *Caneta* (fig. 1), *Lesma* e *Vaso*, sob influência da *pop* estadunidense e dos objetos do cotidiano e da natureza. A mineira Teresinha Soares foi a que adentrou mais tardiamente no circuito (aos 42 anos), quando passou a desenvolver as temáticas do feminino, da política e da religião. Na obra do Panorama, uma bandeja oferece o corpo da mulher entre grãos de feijão preto e arroz. A argentina Teresa Nazar iniciou sua carreira pela pintura, mas logo abriu-se ao hibridismo de linguagens, agregando outros materiais ao suporte pictórico, como chapas de metal, estopas e plásticos, conferindo uma carga objetual à obra¹⁵. Sua liberdade em misturar materiais e linguagens também produziu uma série de objetos, alguns deles expostos no Panorama (fig. 2).

Em entrevista a Daisy Peccinini em 1977, Nazar conta que decidiu interromper sua produção em meados da década de 1970: “Não queria ficar trabalhando aos finais de semana...”. Neste período, além da maternidade e de lecionar na FAAP, ela já se dedicava à direção da Galeria Múltipla. Na mesma entrevista, Teresa revela a dificuldade da mulher em trabalhar com escultura: “Sinceramente, para uma mulher é muito mais complicado a escultura, como também montar

FIGURA 1.

Elke Hering, *Caneta*, 1972. Plástico e metal,
174 x 110 x 110 cm. Coleção: MAM São Paulo,
doação da artista. Foto: Rômulo Fialdini



um ateliê de escultura, requer força e requer um capital maior. [...] é um trabalho que requer uma série de máquinas, uma oficina...” (NAZAR, 1978).

Na edição tridimensional seguinte, participaram 22 mulheres (10 delas já expostas em 1972), sendo 50% com esculturas e 50% com objetos. Dentre as esculturas, aparecem apenas duas em bronze e uma em pedra, sendo a maioria feita em metais (quatro) e plásticos (três). Dentre os objetos, os materiais mais utilizados foram madeira (seis)



**FIGURAS 2, 3 E 4.
(PÁG. ANTERIOR)**

Teresa Nazar, *Através das bambolinas*,
1972. Materiais diversos, 80 cm (altura).
Obra extraviada. Foto: Acervo da artista

e acrílico (quatro). Nota-se uma diminuição do uso de materiais da tradição e um aumento de metais e plásticos. Tal mudança é apontada, ainda que de forma discreta, por Paulo Mendes de Almeida no texto do catálogo:

[...] no rumo que a especulação (ou melhor “pesquisa”, para usar uma expressão muito em voga) em arte vem tomando, todo um elenco de distinções formais ou doutrinárias vai se esfumando, inclusive pela introdução de novos materiais de trabalho, como que a colaborar no sentido de um certo hibridismo ou ambiguidade. (ALMEIDA, 1975, n.p.)

A tendência a um hibridismo também é sinalizada por Olívio Tavares de Araújo em seu texto publicado no catálogo, no qual faz referência a um transbordamento dos limites estabelecidos pelas categorias tradicionais da arte próprio dos anos 1970. Apesar disso, defende a continuidade da divisão dos panoramas por linguagens já que “vários estratos de criação” seriam detectados a médio prazo, mesmo que se tenham servido de processos já convencionais. Ambos os autores sinalizam que apesar de terem consciência da tendência

multimídia, a organização dos panoramas traria uma certa equidade entre as linguagens, fortalecendo aquelas mais desfavorecidas.

[...] ao adotar como campo de observação a escultura e o objeto, [o panorama] repõe em evidência as duas categorias menos vistas, menos conhecidas, menos estudadas e, de certa maneira, menos amadurecidas de toda a arte brasileira. [...] Nesse sentido, houve um significativo depoimento de Amílcar de Castro durante os debates do recente X Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Perguntado por uma das assistentes por que expunha tão pouco, Amílcar desabafou: “Ah, minha filha! A escultura é tão pesada, tão cara; dá tanto trabalho para montar; e os caras acabam não comprando. No fim, nem vale a pena expor.” (ARAÚJO, 1975, n.p.)

Na referência ao depoimento de Amílcar de Castro aparece o mesmo ponto de contato entre as dificuldades enfrentadas por artistas que optam pela escultura – peso, escala, custos, montagem, espaço físico, transporte, comercialização... “Tudo conspira para que o ato de esculpir – muito mais que o de pintar ou de gravar – se transforme num exercício de sacrifício” (Ibidem), conclui Olívio.

Como consequência, diz ele, há pouca produção crítica sobre esta linguagem.

Apesar de 1975 verificar um tímido crescimento no número de mulheres, a produção delas não trouxe grandes novidades quanto à pesquisa plástica para além das formalizações figurativas e abstratizantes. Dentre as artistas mais irreverentes da seção “objetos” estavam Jandyra Waters (1921-), Solange Escosteguy (1945-) e Gerty Saruê (1934-). Os três objetos de Escosteguy apresentados como *caixas-relevos*, produzidos na escala do corpo, já tinham sido expostos na mostra “Nova Objetividade Brasileira”, em 1967; nessas pequenas arquiteturas, a artista mistura uma geometria tropical à profusão luminosa de cores. Natural de Sertãozinho, Waters não teve a oportunidade de estudar arte quando criança. Aos 24 anos viaja para a Europa como missionária do pós-guerra, estudando pintura em Sussex, e retorna a São Paulo em 1950. Nos anos 1960 sua obra dá uma guinada, passando a um abstracionismo formal inédito. A série de templos apresentada em 1975 mistura um aspecto cósmico à geometria construtiva.

Olívio chama a atenção para o “problema” objetual desta edição, ao apontar um “componente emocional” por imbuir-se menos de monumentalidade que a peça escultórica:

Tende a ocupar menor espaço, e a se tornar mais confessional e intimista. Exige um diálogo mais próximo e discreto. Não demonstra uma vocação necessária para o ar livre. Não exige materiais nobres – o mármore, a pedra, o metal. Emprega de preferência a madeira ou plásticos, resinas sintéticas e acrílicos. Um de seus recursos mais frequentes reside na *assemblage* ou na colagem. [...] Permite, enfim por seu menor custo e maior rapidez de execução, um nível mais acentuado de experimentalismo. (ARAÚJO, 1975, n.p.)

Gerty Saruê, de origem suíça e radicada no Brasil em 1953, é conhecida por sua produção multimídia, na busca de processamentos tecnológicos do desenho e da imagem. Apesar de ter feito cursos de história da arte e de pintura, considera-se autodidata. Aos 45 anos, participou da edição com uma grande instalação em madeira, alumínio e espelho.

Na seção “esculturas”, vale destacar as obras de Amélia Toledo (1926-2017), que, aos 49 anos, participa com três trabalhos, dentre eles *Interferência para calçada*, um relevo em concreto armado composto de 5 placas de 120 x 60 cm, onde moldou pés semienterrados na areia

da praia misturando liberdade poética e cerco político, durante o período em que viveu na cidade do Rio de Janeiro.

No Panorama tridimensional de 1978, houve uma queda brusca na participação de homens, enquanto que a diminuição de mulheres foi menor. Dentre elas, 15 mostraram esculturas e quatro, objetos. Havia esculturas em bronze (sete), em metal (três), em pedra (duas) e em polímeros (duas), prevalecendo a figuração em dez das 15 obras, sendo as demais composições abstratas, com exceção da obra de Lucia Porto, que tinha um caráter instalativo. Quanto aos objetos, os materiais empregados variaram entre aço inox, acrílico, alumínio e madeira, cujas operacionalidades tinham uma feição ora *pop*, ora construtiva.

O texto do catálogo, assinado por Mário Schenberg, traz algumas considerações a serem adicionadas aos números identificados na mostra. Logo de início Schenberg anuncia as incertezas postas pelos artistas na distinção entre escultura e objeto e faz a ressalva de que a função panorâmica teria se esgotado, dada a diversidade da produção nacional. Ainda assim, aponta que a edição trouxe “personalidades consagradas da escultura brasileira” ao lado de artistas jovens, pouco conhecidos, mas que apontavam novos caminhos. De fato, dentre as mulheres abaixo dos 40 anos, figuravam apenas quatro nomes

(21%): Pietrina Checcacci, Sonia von Brusky, Lucia Porto e Maria M. de Moura. Segundo Schenberg, o número reduzido de jovens se dava sobretudo a fatores econômicos:

Torna-se imprescindível para o desenvolvimento da escultura, e mesmo da pintura, que as autoridades amparem a sua produção pelos artistas mais jovens, fornecendo-lhes facilidades de trabalho e ajuda financeira, como acontece nos países de maior desenvolvimento cultural. Nas condições atuais, apenas o desenho e as artes gráficas podem ser praticados pela imensa maioria dos artistas jovens, com grande prejuízo para a cultura. Cabe, aliás, observar que o número total de escultores brasileiros é também bastante reduzido. (SCHENBERG, 1978, n.p.)

Schenberg constata as mesmas desproporcionalidades entre as linguagens do 1º ciclo (1972-81): fazer escultura exigiria uma disponibilidade em se investir mais do que outras linguagens, independente do gênero. Isso teria determinado o número reduzido de jovens artistas atuantes nas mostras do MAM. Por outro lado, o crítico se coloca otimista em relação a uma produção escultórica

que retorna à figura em detrimento da abstração, relacionado a um desencanto com a industrialização. Apesar do diagnóstico renovador de Schenberg, que integrou a comissão de premiação, dois dos grandes prêmios foram para Amílcar e Mary Vieira, indicando que o museu ainda tinha interesse em colecionar obras modernas.

A essa altura, a paulista Mary Vieira (1927-2001), radicada na Basileia desde 1966, já era uma artista consagrada. Seus primeiros polivolumes datam de 1949; são compostos por lâminas metálicas maleáveis, estruturadas num eixo central, as quais deviam, segundo ela, ser manipuladas pelo público. Apesar da consagração, ainda hoje Vieira tem poucos estudos dedicados à sua obra.

De modo geral, a edição de 1978 não trouxe novidades quanto às produções “modernas” anteriores, tampouco incluiu poéticas mais experimentais. Duas outras artistas se destacam na homogeneidade da mostra. Mari Yoshimoto (1931-92), vinda de uma experiência com o Grupo Guanabara nos anos 1950, apresentou três grandes esferas de aço inoxidável. Apesar de ter sido uma das artistas mais recorrentes nas edições tridimensionais, há pouquíssimos escritos sobre ela. A segunda é Pietrina Checcacci (1941-), italiana baseada no Rio de Janeiro desde 1954. Checcacci exibiu três esculturas em bronze polido que traziam pernas femininas invertidas, como se estivessem

semienterradas. Sua obra escultórica foi uma das poucas feitas por mulheres incluídas no livro de Bardi de 1989.

O início da década de 1980 foi um período conturbado para o museu, marcado por dificuldades institucionais e financeiras, com duas trocas de presidência em 1980 e 1982. Tais crises impactaram o Panorama de 1981, edição tridimensional com o menor número de artistas: dos 45 participantes, 13 eram mulheres (28%); dentre estas, nove já tinham participado de edições tridimensionais, indicando a pouca renovação. A redução do Panorama também foi sentida no seu recorte, se restringindo à “escultura”. Com uma exposição enxuta, o texto do catálogo, assinado por Luis Antonio Seraphico, traz o cenário de crise geral, não só da instituição, mas do meio artístico e da sociedade:

[...] devo sublinhar o que pra mim é grata surpresa: talvez a sobrevivência de demonstrações de cultura nesse padrão revele que algo do nosso inconsciente coletivo permanece intocado, tornando possível fazer sobreviver e estruturar-se nosso corpo social asfixiado. (CARVALHO, 1981, n.p.)

Em depoimento a Antônio Gonçalves Filho (1981, p. 29), Diná comenta que a mostra de 1981 dispôs, de um lado, as esculturas de compromisso com o figurativo e, de outro, as propostas mais experimentais, em que o crítico incluía Ninca Bordano (1914-). Dentre as mulheres, a alemã é uma das mais experimentais da edição (chama atenção sua idade madura, à época com 67 anos). Ninca expôs quatro obras de grandes dimensões, em que mistura madeira, metais, corda, poliéster e vidro. Porém, a ausência de informações sobre sua produção nos impede de conhecer mais sobre sua trajetória. Vale citar ainda as obras de Toledo e Vieira, artistas que já tinham se destacado em edições anteriores.

A partir de 1982, iniciou-se um novo ciclo quanto à condução do museu, sob a presidência de Aparício Basílio da Silva – empresário e artista plástico que permaneceu no cargo até 1991. Tal gestão implementou logo de início mudanças nos nomes dos panoramas – o de “desenho/gravura” passou a “arte sobre papel” e o de “escultura/objeto”, a “formas tridimensionais”. A partir de 1985 incluiu-se pela primeira vez o termo “contemporâneo” no regulamento, além das edições organizarem uma sala especial em homenagem a artistas de grande importância para o gênero das mostras¹⁶.

No texto do catálogo do 16º Panorama, Aparício apresenta as razões da adoção “formas tridimensionais”: “Essa mudança se fez necessária pela abertura cada vez maior e mais abrangente, de materiais e técnicas, e a denominação mais genérica teve a intenção de abrir mais essas fronteiras” (SILVA, 1985, n.p.). Ao final, ele chama a atenção para a diversidade da escultura: um “segmento de arte particularmente eclético e dispersivo, e onde a qualidade dos materiais e o acabamento artesanal também têm seu peso” (Ibidem).

Em matéria publicada na *Folha de S. Paulo*, a diretora Valu Oria também sustentou a mudança do nome com o objetivo de abarcar “obras tridimensionais que não eram esculturas” (MAM abre seu panorama, 1985, p. 3), a exemplo dos objetos e das instalações. Oria explicou que o conjunto de obras daquela edição foi resultado tanto do edital nacional quanto de convites diretos. A Comissão de Arte selecionara 35 artistas (que deveriam apresentar obras inéditas) de um total de aproximadamente 100 inscrições. O número baixo de inscritos, segundo ela, retratava o meio artístico brasileiro, com bem menos escultores que pintores devido aos altos custos de sua produção.

O primeiro panorama das “formas tridimensionais” contou com 15 mulheres (28%). Nota-se uma inversão na renovação de nomes em relação à edição anterior: das 15 artistas, apenas seis tinham

participado de edições passadas. Dentre as que expunham pela primeira vez, estavam: a dupla Ada T. Yamaguishi (1953-) e Lídia K. Sano (1951-), Celeida Tostes (1929-95), Jeanete Musatti (1944-), Lygia Pape (1927-2004), Maria Tomaselli (1941-), Mary C. Dritschel (1934-2018), Theca Portella (1947-) e Valquíria Chiarion (1953-). O conjunto de suas obras trouxe uma grande diversidade de linguagens e materiais, diluindo definitivamente a dicotomia figurativos-abstratos das edições do 1º ciclo, além de um aumento geral de escala.

As cariocas Tostes e Pape eram as mais maduras, com 56 e 58 anos, respectivamente. Celeida expôs suas esculturas em argila e solo cimento de dimensões antropomórficas, a exemplo de *Guardião*, uma forma ambígua entre feminino/masculino. Faleceu precocemente em 1995 e só mais recentemente tem sido objeto de estudo. Pape, por sua vez, apresentou três esculturas de grandes dimensões feitas com borracha e metal. A artista já contava com uma vasta obra tridimensional, entre objetos, esculturas e instalações; porém, apesar de sua consagração, não há menção às obras expostas em sua fortuna crítica. A estadunidense Mary Dritschel participou com a instalação *Vasos lacrados puros e simples*, composta por 4 vasos brancos com fraldas, elemento que remete à maternidade. Dritschel residiu em São Paulo de 1978 a 1986, onde participou ativamente do circuito, com

individuais na Galeria Luisa Strina e no MAC-USP e obras nas 16^a e 17^a edições da Bienal. Em meados de 1970 passou a criar instalações, com motivações feministas¹⁷. Ada e Lúdia expuseram como dupla por duas vezes nos panoramas, em 1985 e em 1988. A instalação *Planos*, reproduzida no catálogo de 1985, ocupou uma área de 25m² formada por hastes metálicas e peças cerâmicas, criando um dinamismo espacial com poucos elementos. Lúdia conta que ambas tiveram que interromper suas carreiras artísticas; enquanto esta seguiu no caminho do ensino de arte, Ada se dedicou ao planejamento urbano.

Valquíria Chiarion, uma das mais jovens, levou o prêmio aquisição de 1985 com a peça *I Beam Series, Table Piece* (fig. 3), cujo título alude à *minimal art*. Essas esculturas de vigas de ferro subvertiam o comportamento inerte do material a partir da ação de curvá-los, transformando-os em superfícies visualmente maleáveis. Apesar da premiação, seu reconhecimento juvenil foi interrompido no final da década por razões ainda desconhecidas.

No texto do catálogo de 1988, Aparício destacou a atuação de três mulheres na organização da mostra: Denise Mattar, diretora técnica; Maria Alice Milliet, que coordenou a montagem no interior do museu; e Emilie Chamie, a cargo da montagem externa, que daria origem ao Jardim de Esculturas. A programação contou ainda

com uma sala especial do escultor Júlio Guerra¹⁸ e com o seminário “A Escultórica no Espaço Urbano”¹⁹. Paralelamente, diante da crise instaurada em meados da década, o museu passou a buscar recursos por meio das recentes leis de incentivo fiscais, o que possibilitou o crescimento nos números de artistas (Gráfico 1) e de doações.



FIGURA 5.

Valquíria Chiarion, *I Beam Series, Table Piece*, 1985. Ferro, 29 x 55, 5 x 15,5 cm. Coleção: MAM São Paulo, Prêmio Secretaria de Estado da Cultura, SP – Panorama da Arte Atual Brasileira, 1985. Foto: Rômulo Fialdini

A segunda edição das formas tridimensionais contou com 19 mulheres (30%). Destas, três tinham participado de pelo menos duas edições tridimensionais – Fleury (5), Yoshimoto (4) e Toledo (2); seis tinham expostos pela primeira vez na edição tridimensional anterior; mas a maioria expunha pela primeira vez num Panorama. Esses números reforçam uma tendência verificada em 1985 de renovação de nomes e de escolhas cada vez mais voltadas à arte contemporânea. Nota-se pela primeira vez a ausência de obras em bronze ou pedra, tendo a maioria dos trabalhos *delas* caráter instalativo e/ou grandes dimensões. Fleury e Yoshimoto, as duas mais maduras, seguiam explorando as possibilidades da forma, renovada com outros materiais – seja com elementos da natureza (galhos), na primeira, ou da vida doméstica (palha de aço), na segunda. Tostes e Iole de Freitas também apresentaram obras que valorizavam a forma, porém traziam, cada uma a seu modo, um tensionamento da tradição – quer pela recuperação da ancestralidade do barro, na *Roda* de Tostes, quer pela organicidade em que Iole moldava elementos metálicos. A dupla Ada e Lídia levou o Prêmio aquisição pela obra *Con Sequências* (fig. 4), um trabalho de grandes dimensões, instalado na parte externa do museu. A sequência modular feita com metal e terracota desenhava círculos no espaço, desafiando o equilíbrio físico da composição.

FIGURA 6.
Ada T. Yamaguishi e Lúcia K. Sano, *Con Sequências*,
1988. Alumínio anodizado e terracota, 5 módulos de
80 x 13 x 13 cm (peça em terracota), 106,5 x 12,5 x
12 cm (peça em metal). Coleção: MAM São Paulo,
Prêmio Banco Real – Panorama da Arte Atual
Brasileira, 1988. Foto: Arquivo MAM-SP



A reportagem de Antônio Gonçalves Filho publicada na *Folha de S. Paulo* explica que o conjunto exposto no interior do museu foi organizado por Milliet segundo três tendências: orgânicos, em transição e geométricos (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 6). Já a seleção de trabalhos que ocupava a área externa tinha inspiração “naturalista”, segundo Chamie, reunindo trabalhos de grandes dimensões. No mesmo texto, percebe-se uma certa resistência à tendência orgânica, “um panorama dividido entre a riqueza formal de alguns geométricos e a miséria estética de uns tantos ‘orgânicos’”

(Ibidem). Em “Panorama do equívoco”, resenha publicada à época, Tadeu Chiarelli também considerou a mostra irregular tanto pelo conceito equivocado de “atualidade” – calcada mais na datação do que no ineditismo da pesquisa plástica –, quanto pelo acúmulo de tendências, resultando em “um amontoado de obras de tendências e qualidades díspares” (CHIARELLI, p. 40, 1988).

Apesar da má receptividade da crítica em 1988, os ventos de renovação trouxeram pela primeira vez um grupo expressivo de jovens artistas mulheres, abaixo dos 30 anos, dentre as quais: Ana Maria Tavares, Frida Baranek, Jac Leirner, Lilian Amaral e Nazareth Pacheco²⁰; essas jovens colocaram questões sobre a natureza da escultura, o estatuto do objeto na sociedade contemporânea, os estereótipos da mulher e a própria história.

No último panorama dedicado às formas tridimensionais, houve participação de 16 mulheres (36%). Destas, apenas seis já tinham exposto em alguma edição. O número reduzido de artistas em 1991 pode ser explicado pela grave crise financeira pela qual o museu passava, levando-o a contingenciar seu orçamento. No início da década de 1990, a crise orçamentária do MAM-SP vinha na esteira da crise política e econômica de Fernando Collor de Melo. O ano de

1991 também marcou o fim do 2º ciclo do museu, com a interrupção da gestão de Aparício, substituído por Eduardo Levy.

Segundo depoimento de Aparício concedido ao *O Estado de S. Paulo* em 17 de setembro, mesmo diante das dificuldades enfrentadas pelo museu, o 20º Panorama reunia com entusiasmo obras inovadoras de artistas predominantemente jovens (63% delas tinham menos de 35 anos). “O resultado é muito animador se considerarmos que num país em crise a escultura é a obra plástica mais prejudicada pelo preço do material, que chega a custar 50% do valor do trabalho”, afirma o presidente (MAM expõe em três dimensões, 1991, p. 75). Mais uma vez, os custos de execução do fazer “escultórico” são destacados como uma das principais razões de desmotivação para a sua opção, ainda mais para as jovens artistas.

Em termos geracionais, seis das 16 artistas tinham idade acima de 42 anos (38%) e 12 tinham entre 26 e 36 anos (62%). Dentre as mais maduras que participavam pela primeira vez de um panorama tridimensional estavam Miriam Obino (1937-), Maria Villares (1940-), Carmela Gross (1946-) e Annarrê Smith (1949-). Das quatro, apenas Carmela tinha uma carreira consolidada, iniciada em meados dos anos 1960, com rápida consagração já na 9ª Bienal, em 1967. Obino fez esculturas, mas se dedicou majoritariamente à cenografia

teatral. Villares frequentara a Escola Brasil nos anos 1970, porém sua produção é irregular e pouco documentada. As demais acima dos 45 anos, Celeida, Jeanete Musatti e Iole, seguiam suas pesquisas plásticas já expostas anteriormente. Do grupo das 12 jovens, sete se apresentavam pela primeira vez – Rosana Mariotto (1957-), Valeska Soares (1957-), Lia Menna Barreto (1959-), Eliane Prolik (1960-), Maria Bueno (1964-), Sandra Tucci (1964-) e Stela Barbieri (1965-), tendo as três últimas entre 26 e 27 anos.

Quanto às obras apresentadas pelas artistas em 1991, na ausência de catálogo, é possível mapeá-las parcamente pelos materiais utilizados e por suas grandezas segundo dados do folder. Novos metais como aço carbono, chumbo e borrachas foram recorrentes (Tavares, Smith, Pacheco, Menna Barreto); o metal em suas diversas ligas e formas também foi amplamente utilizado (Prolík, Baranek, Iole, Villares e Tucci). Nota-se pela primeira vez o uso do termo “técnica mista” nas legendas de 5 delas. Quanto à escala, boa parte possuía grandes dimensões, sendo dois trabalhos caracterizados como “instalação” (Barbieri e Valeska). Apesar das dificuldades da pesquisa em identificar as obras, acentuada pelas titulações “sem título”, é possível perceber uma maior abertura à experimentação, à variedade de formalizações

e à legitimação da produção contemporânea no despontar da década de 1990.

REFLUXOS HISTÓRICOS E AFLUXOS FEMININOS

“As coisas como estão e como estiveram nas artes [...] são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens” (NOCHLIN, [1977] 2016, pp. 8-9). Em 1971, Linda Nochlin se questiona sobre a validade da pergunta “Por que não houve grandes artistas mulheres?”, que dá título ao ensaio, uma vez que para ela esses apagamentos da história são determinados não só por gênero, mas também (e tão importante quanto) por raça e classe social. Segundo Nochlin, a “questão feminista” é uma problemática produzida a partir de uma construção cultural pelas e nas instituições de poder:

A questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou a “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na

natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. (Ibidem, p. 12)

Entretanto, tais aspectos são frequentemente negligenciados pela historiografia da arte, reduzindo a consagração a qualidades técnicas e criativas. Para Nochlin é preciso investigar questões mais amplas, que envolvam por exemplo a sociologia, a fim de revelar a subestrutura romântica, elitista, meritocrática e monotemática na qual a carreira artística foi sempre baseada (“natureza associal”), que enaltece e retroalimenta a figura do gênio, este um homem branco de classe abastada. Para a autora, perguntas cruciais como “De quais classes sociais era proveniente a maior parte dos artistas em diferentes momentos históricos?” devem ser inicialmente postuladas para identificar os motivos pelos quais o acesso ao fazer artístico, às instituições sociais e à notoriedade pelas mulheres pareceu-nos sempre mais restrito.

As provocações de Nochlin vem ao encontro dos pressupostos iniciais deste artigo sobre a atuação das artistas no campo tridimensional. Vimos que a crítica de arte que se debruçou sobre a escultura identificou limitações de ordem financeira e estrutural

(de espaço e equipamentos) para que artistas pudessem desenvolver suas obras. Os textos de apresentação dos catálogos dos panoramas, em diversos momentos, apontaram aspectos orçamentários como limitantes tanto da atividade escultórica quanto da produção jovem, com prejuízo ainda maior devido à crise econômica dos anos 1980.

Tais limitações são ainda mais demarcadas quando olhamos para as mulheres, cujas remunerações salariais eram 60% menores no início dos anos 1970. O raio-x das artistas presentes nos panoramas mostrou como tais restrições impactaram na permanência no meio profissional, sobretudo daquelas que não dependiam de outrem (como em casos parietais), das que não viviam de renda (principalmente as herdeiras), ou ainda das que tinham de se dividir entre o trabalho e a maternidade. Depoimentos das próprias artistas reforçam essa tese, ao sinalizarem certas condições socioculturais generificadas, como as atividades do cuidado, bem como disponibilidades orçamentárias e espaciais determinantes para a continuidade da produção. Por diversas vezes tais aspectos implicaram na obstrução de sua continuidade no meio artístico.

O exame das edições tridimensionais do Panorama realizadas nas décadas de 1970 e 1980 possibilitou um entendimento sobre os processos socioculturais em que se deu a profissionalização da artista

mulher no país (inserção e consagração) para além das condições “trabalhistas” generificadas. Do ponto de vista das instituições legitimadoras, é impossível dissociar a relação de nomes participantes dos critérios da comissão de arte que respondiam à política de acervo da instituição para a escolha das obras premiadas, de maioria masculina. No primeiro ciclo, entre 1972 e 1981, a instituição privilegiou artistas consolidados/as e exemplares modernos, facilmente colecionáveis.

O sopro das neovanguardas verificado no Brasil, ainda que duramente contido pelo governo militar, pouco atingiu o MAM-SP, que parecia, todavia, seguir sob os efeitos entusiastas do desenvolvimentismo trazido pela industrialização. A continuidade de uma política institucional voltada à arte moderna na “década experimental” de 1970 fomentou um sistema ainda mais desigual quanto à participação das mulheres. Curiosamente, a hipótese inicial de que a escultura seria um terreno mais “masculino” do que a pintura não se verificou; foi nos panoramas da pintura que encontramos as maiores desigualdades de gênero, corroborando para a tese de Zanini de que a arte moderna era uma “empresa de pintores” e, mais que isso, de homens brancos. A primazia masculina da pintura parece ter sido construída social e culturalmente dentro do próprio sistema da arte moderna, derivado da diferenciação social da mulher no

despontar da sociedade burguesa, quando mulheres não tinham direito à vida pública²¹. Já os desequilíbrios de gênero presentes nas edições tridimensionais parecem vir menos de um preconceito enraizado culturalmente, e mais de circunstâncias socioeconômicas individuais, embora essas expressassem condições generificadas que se repetiam.

Outro aspecto interessante sobre a participação das artistas nas edições tridimensionais foi a presença, ainda que em número reduzido, de produções ligadas à Nova Figuração. Sim, a Nova Figuração não é feita só de pintura! Boa parte dos trabalhos que trouxeram novidades quanto à pesquisa plástica nas primeiras edições tinham um repertório visual do “novo realismo”, por meio de uma fatura *pop*, feita de materiais sintéticos e cores contrastantes, com temáticas do cotidiano que iam da política à condição das mulheres, da cultura urbana a preocupações com o meio ambiente (Varela, Hering, Nazar, Soares, Checcacci). Frequentemente tinham um frescor lúdico, convocando o público a interagir²².

É justamente dentre essas artistas que surgem temáticas feministas ou que de algum modo expressavam a experiência de ser mulher: as bandeiras *pop* de Varela; a ludicidade dos objetos cotidianos de Hering; a irreverência das silhuetas femininas de Nazar; o erotismo

do corpo comestível de Soares; o cromatismo tropical de Escosteguy... Mesmo nas artistas abstratas, há certo amolecimento da forma, seja na organicidade espacial dos templos de Waters ou no dinamismo interativo dos polivolumes de Vieira. Paralelamente, as formas tridimensionais vão aos poucos ganhando escala, aproximando-se do corpo, abrindo-se ao entorno, impregnando-se do espaço (Saldanha, Saruê, Silveira, Toledo). No terreno do experimental, outras contribuições aparecem em trabalhos que juntam materiais inusitados, aproximando o industrial do natural, o orgânico do inorgânico (Toledo, Bordano, Yashimoto), em composições precárias que desafiavam o equilíbrio dos corpos.

Já no segundo ciclo, entre 1982 e 1991, as gestões passaram a valorizar mais claramente a produção contemporânea. Num panorama de crise econômica, o programa do museu abriu-se a proposições mais experimentais produzidas por artistas cada vez mais jovens. Os trabalhos apontaram uma liberdade em misturar materiais de naturezas diversas, tanto aqueles vindos do cotidiano doméstico quanto outros, advindos de descartes industriais e/ou já processados pelo consumo (Iole, Chiarion, Baranek, Jac). A conquista das escalas do corpo e do espaço se mostrara cada vez mais vigorosa, perseguida por Tostes e Pacheco mas também nas quase-arquiteturas

de Tavares e nas instalações modulares de Yamaguishi e Sano. Não só nos materiais é possível notar a liberdade com que elaboravam os trabalhos; o hibridismo de linguagens e de suportes é amplamente explorado por elas, esgarçando cada vez mais as fronteiras entre as categorias artísticas, adentrando os anos 1990 com as edições do Panorama sem distinção entre elas.

Em um contexto de reabertura política, os trabalhos já não remetiam às condicionantes políticas da sociedade, mas seguiam no desejo de aproximar-se do cotidiano em estado bruto, seja em abordagens oníricas, formalizações *informes*, procedimentos repetitivos, aproximações telúricas ou ainda em subjetivações da vida privada. Peças como as de Tostes, Dritschel e Pacheco exploram o feminino a partir de aspectos transcendentais, passando por proposições críticas sob a condição da mulher, até experiências autobiográficas. Também é possível notar uma fatura generificada nas delicadas peças cerâmicas da dupla premiada, ou ainda no corpo metálico dançante em Iole.

Tal como apontou Sheila Leirner em 1984:

[...] ser mulher coloca a artista numa condição especial e modifica a experiência que se dá por meio da interação complexa

entre elas e as perspectivas que o mundo tem de si. A sua iconografia, temática, representação visual, enfim, prende-se a um processo interno e externo que é sempre ambivalente e do qual a condição feminina faz parte. (LEIRNER, 1984, p. 49)

Espera-se com esse estudo impulsionar o interesse pela produção artística das mulheres, a fim de destacar as desigualdades de gênero ainda presentes em nossa sociedade, colaborando para uma revisão crítica da historiografia relativa ao lugar dessas artistas, de par com a valorização da produção tridimensional como uma expressão plástica potente que merece a atenção dos agentes culturais do sistema e, em especial, das instituições artísticas que fomentam sua produção e sua circulação.

NOTAS

- 1** Estudos monográficos sobre artistas mulheres desenvolvidos a partir da universidade têm sido cada vez mais frequentes no Brasil. Entretanto, ainda são poucos aqueles que se debruçam sobre a produção tridimensional. Vale destacar duas teses recém-defendidas: CERCHIARO (2020) e SCHVARTZ (2019).
- 2** Cabe explicitar que a opção por “artistas mulheres” em detrimento de “artistas feministas” levou em conta o propósito fundamental de realizar um diagnóstico que abarcasse a totalidade das produtoras, independente de suas motivações, na compreensão dos possíveis desequilíbrios nos processos de inserção, legitimação e consagração, na direção equivalente a políticas afirmativas de equidade social que miram uma sociedade mais democrática.
- 3** O livro de Tassinari não trata exclusivamente da escultura, mas enfatiza o dado espacial da produção moderna numa tendência a aproximar-se do mundo real em sua existência tridimensional.
- 4** As monografias editadas pela Cosac Naify sobre artistas nacionais que atuam no campo tridimensional incluem: Anna Maria Maiolino, Artur Lescher, Amílcar de Castro, Abraham Palatnik, Ângelo Venosa, Carlito Carvalhosa, Celso Renato, Cildo Meireles, Edgar de Souza, Eliane Prolik, Elizabeth Jobim, Farnese de Andrade, Franz Weissmann, Iran do Espírito Santo, Iole de Freitas, Jac Leirner, José Resende, Laura Belém, Marcius Galan, Maria Lynch, Maria Martins, Mestre Valentim, Nelson Felix, Paulo Monteiro, Sergio Camargo, Tunga e Waltércio Caldas. Dos 27 artistas, 8 são mulheres (cerca de 30% do total).
- 5** As tabelas e os gráficos apresentados neste texto foram elaborados pela autora.
- 6** Os censos do IBGE realizados entre 1970 e 2000 apontam índices das mulheres bem inferiores quanto à participação no mercado de trabalho em relação aos homens: 18,5% na década de 1970; 26,6%, na de 1980; 34,8% na de 1990 e 44,1% na de 2000. Além disso, em 1970 os salários femininos equivaliam, em média, a 60% dos masculinos; em 2000, a diferença caiu para 70% (DIRETORIA de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2018). Ou seja, nas décadas de 1970 e 1980 eram poucas as mulheres que tinham autonomia orçamentária (22,5%), contribuindo para um perfil profissional de artista com alto poder aquisitivo e generificado.

7 Dos oito nomes citados por Pontual, figuram duas mulheres, Sonia Ebling e Sonia Von Brusky.

8 “Wladimir Murtinho é o grande responsável pela empreitada dentro da própria instituição [...] para cumprir a missão de transferir o Itamaraty para Brasília. Destaca-se sua atuação para mobiliar e equipar o palácio com móveis antigos e modernos, valorizando o design brasileiro e com obras de arte de relevantes renome, contribuindo para modernizar a instituição e deixar o palácio apto a representar muito bem o Brasil” (ROSSETTI, 2017, p. 34).

9 O MAM-SP foi reinaugurado em 1962, por iniciativa de Arnaldo Pedroso Horta, Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa, a fim de retomar suas atividades e reinstaurar seu acervo, cujas obras, oriundas grande parte das premiações das bienais e da coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, tinham sido transferidas para o novo MAC-USP por ocasião da cisão entre Ciccillo e o conselho do museu. Em 1967, o MAM-SP recebeu uma importante doação do ex-diretor Carlos Tamagni. No ano seguinte, Diná Lopes Coelho, ex-Secretária Geral da Fundação Bienal, assumiu a direção geral, articulando a cessão do espaço da marquise junto à prefeitura e coordenando a adaptação do edifício às normas museológicas. Cf. SIGNORELLI (2017).

10 Apesar do regulamento inicial indicar a participação de artistas por meio de inscrições, as edições foram organizadas hibridamente, entre selecionados/as e convidados/as. A partir dos textos dos catálogos das edições tridimensionais nota-se, contudo, uma certa omissão no modo como as obras eram incorporadas à exposição. Além disso, até 1993, o regulamento previa a possibilidade de venda da obra durante as mostras, tendo o/a artista que doar uma percentagem da transação ao museu.

11 Ao final desse ciclo, vale citar a realização da reforma do edifício por Lina Bo Bardi entre 1982 e 1983, que ampliou o museu em 900 m² sob a marquise, criando novos espaços (um auditório, um ateliê, uma biblioteca e uma livraria) e substituindo as paredes externas de alvenaria pelo pano de vidro.

12 Em geral, os motivos que levaram as mulheres estrangeiras do Velho Mundo a imigrarem para o Brasil foram as perseguições étnico-raciais e/ou as condições precárias, ambas derivadas do pós-guerra; quanto às emigradas da América, algumas acompanhavam seus

maridos, transferidos pelas empresas multinacionais, e outras vieram contempladas com bolsas de estudo.

13 O contingente paulista é ainda maior se somarmos as estrangeiras e as migrantes que se fixaram na capital paulista: das 37% de mulheres paulistas passamos a 55% de artistas mulheres produzindo a partir de São Paulo nesse período.

14 As ausências de Maria Martins e Pola Rezende nos panoramas podem estar relacionadas a seus falecimentos em 1973 e em 1978, respectivamente. Já Lygia Clark, falecida em 1988, viveu em Paris entre 1970 e 1976; quando retornou ao Brasil, dedicou-se às suas experiências terapêuticas, afastando-se de algum modo da “institucionalidade” do meio artístico.

15 Ainda nos anos 1960, recém-chegada a São Paulo, chama a atenção a participação de Teresa em dois eventos de vanguarda na cidade: a formação inicial do Grupo REX, em 1965, e a “Coletiva Oito Artistas – Apeningue”, na Galeria Atrium, em 1966, ao lado de Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Maria Helena Chartuni, Nicolas Vlavianos, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman. O evento contou com vários *happenings*, termo abraçado com humor para “apeningue”.

16 Cabe mencionar ainda outra mudança implementada pela gestão de Aparício Basílio: a proibição da intermediação de representantes do mercado de arte nas vendas ou montagens das obras, até então permitidas. A venda de obras durante a exposição deveria repassar 30% do valor da transação ao museu, mantendo-se assim até 1993 (SIGNORELLI, 2017, p. 136).

17 Ao lado de Glenna Park e Regina Silveira, Dritschel organizou a exposição “American Women Artists” no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1980 (sobre a mostra, cf. LEIRNER, 1984). Dois anos depois, organizou uma mostra de artistas brasileiras no Clube Nova Mulher, durante o I Festival Nacional das Mulheres nas Artes. O festival também contou com a exposição “Retrospectiva de Mulheres”, organizada por Piero M. Bardi no MASP, e a mostra “Arte & Mulher”, concebida por Zanini no MAC-USP.

18 Julio Guerra é autor do polêmico *Monumento Borba Gato*, recém-atacado pelos movimentos sociais periféricos da capital paulista.

19 O evento paralelo foi coordenado pelo artista Francisco Zorzete e oferecia um seminário com duas mesas redondas – “Produção da escultórica no espaço urbano” e “Preservação do patrimônio escultórico” – e uma série de cursos e visitas organizados por técnicas (plástico, concreto, pedra, vidro e bronze).

20 Sobre a nova geração, Gonçalves Filho considerou que os artistas apresentavam pouco interesse na reflexão e uma quase obsessão pelos materiais, resultando num vazio formal e conceitual. “O tênue fio que separa uma escultura de um objeto se rompeu há tempos e se estabeleceu uma confusão que ameaça, inclusive, o próprio ‘status quo’ do fazer artístico” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 6.).

21 Cf. POLLOCK (2003).

22 Nota-se ainda que tais artistas vinham geralmente do Rio de Janeiro, cidade que, segundo Zanini, capitaneava as tendências novo-realistas no país (ZANINI, 2017, p. 343).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. [Texto de apresentação]. In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **4º Panorama de Arte Atual Brasileira**. São Paulo: MAM, 1972.

AMARAL, Aracy. Escultura brasileira. In AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. [Texto de apresentação]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **7º Panorama de Arte Atual Brasileira**. São Paulo: MAM, 1975.

CARVALHO, Luis A. Seraphico de A. [Texto de apresentação]. In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **13º Panorama de Arte Atual Brasileira**. São Paulo: MAM, 1981.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Escultoras e bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra**. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

BITTENCOURT, Francisco. O grande crescimento da escultura brasileira. In LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (ed.). **Arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.

CINTRÃO, Rejane. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira 1969-1997. In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Panorama da Arte Brasileira 1997**. São Paulo: MAM, 2000, pp. 8-11.

CHIARELLI, Tadeu. Panorama do equívoco. **Guia das Artes**, São Paulo, n. 11, p. 40, 1988.

DIRETORIA de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil. **Estudos e Pesquisas**: Informação Demográfica e Socioeconômica, IBGE, n. 38, 2018, pp. 1-13. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2021.

FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 2, maio-ago 2007, pp. 291-308.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Novas tendências da escultura. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 1 dez. 1981, p. 29.

GONÇALVES FILHO, Antônio. MAM inaugura “Panorama” com múltiplas tendências. **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada, 19 nov. 1988, p. 6.

LEIRNER, Sheila. Feminismo: uma nova escola? In LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**: críticas selecionadas. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MAM abre seu panorama. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 12 nov. 1985, p. 3.

MAM expõe em três dimensões. **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 17 set. 1991, p. 75.

NAZAR, Teresa. Entrevista concedida a Daisy Peccinini. São Paulo, 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBGXeB-fh0w>>. Aces-

so em: 30 jun. 2021.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** [1977]. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference:** Feminism, Femininity and the Histories of Art. New York: Routledge, 2003.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas:** antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 127.

ROSSETTI, Eduardo P.; RAMOS, Graça. **Palácio Itamaraty:** a arquitetura da diplomacia. Brasília: ITS, 2017.

SCHVARTZ, Daiana. **Arquivo Elke Hering:** o indício de uma falta. 2019. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SCHENBERG, Mário. [Texto de apresentação]. In MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **10º Panorama de Arte Atual Brasileira.** São Paulo: MAM, 1978.

SIGNORELLI, Signorelli. **O Panorama de Arte Atual Brasileira MAM SP:** da formação de acervo aos projetos curatoriais. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Aparício B. [Texto de apresentação]. In MUSEU DE ARTE MODER-

NA DE SÃO PAULO. **16º Panorama de Arte Atual Brasileira**. São Paulo: MAM, 1985.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cultrix/MAC-USP, 1971.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70 [1994]. In FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2017.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AMARAL, Aracy. A mulher nas artes. In AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 221-233.

BARDI, Pietro M. **Em torno da escultura no Brasil**. (Arte e Cultura XII). São Paulo: Banco Sudameris/Raízes Artes Gráficas, 1989.

BIENAL DO MERCOSUL, 5. **História da Arte e do Espaço**. Da escultura à instalação / ed. Gaudêncio Fidelis e Paulo Sergio Duarte. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2005.

BITTENCOURT, Francisco. A hora da escultura. In LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (ed.). **Arte-dinamite**. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016, pp. 374-376.

CAMPOS, Marcelo. **Escultura contemporânea no Brasil**: reflexões em dez percursos. Rio de Janeiro: Caramurê, 2017.

CERCHIARO, Marina M.; SIMIONI, Ana Paula C.; TRIZOLI, Talita. The exhibition "Contribuição da mulher às artes plásticas no país" and the silence of Brazilian art criticism. **Artl@S Bulletin**, Paris, v. 8, n. 1, 2019, pp. 210-224.

ITAU CULTURAL. **Tridimensionalidade**: arte brasileira no séc. XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú/Cosac Naify, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, PPGAV-PUC-RJ, n. 1, 1985, pp. 87-93.

LEIRNER, Sheila. Arte feminina e feminismo [1977]. In LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**: críticas selecionadas. São Paulo: Perspectiva, 1984, pp. 41-47.

LEIRNER, Sheila. Panorama da crise [1981]. In LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**: críticas selecionadas. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MAM: um rico panorama de arte ambiental. **Folha de S. Paulo**, p. 94, 30 nov. 1975.

PEDROSA, Mário. [Texto de apresentação]. In **Contribuição da mulher às artes plásticas no país**. São Paulo: MAM, 1960.

READ, Herbert. **Escultura moderna**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.


UMA visão da mulher como tema e como produtora de artes plásticas. **O Estado de S. Paulo**, p. 22, 9 set. 1982.

SOBRE A AUTORA

Tatiana Sampaio Ferraz é artista e professora universitária. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) em 2018. Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes da ECA-USP em 2006. Formou-se bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UNESP, em 2000, e paralelamente cursou Arquitetura e Urbanismo na Escola da Cidade (2002-2007) e na FAAP (1996-1998). Desde 2016 é docente de Escultura do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Em 2019 criou o grupo de pesquisa “O Espaço Delas”, com participação de discentes da UFU e docentes colaboradoras da UFU, USP e UFF.

Artigo recebido em 6 de
julho de 2021 e aceito em 9 de no-
vembro de 2021.

O espaço delas: a participação de artistas mulheres nos panoramas
tridimensionais do MAM-SP (1972-1991)
Tatiana Sampaio Ferraz



CONTRAHISTORIA, GEOPOLÍTICA E INTERSECCIONALIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA DE ADRIANA VAREJÃO Y JOANA VASCONCELOS

GLORIA LAPEÑA-GALLEGO

**CONTRA-HISTÓRIA,
GEOPOLÍTICA E
INTERSECCIONALIDADE
NA CONSTRUÇÃO DA
OBRA DE ADRIANA
VAREJÃO E JOANA
VASCONCELOS**

**COUNTERHISTORY,
GEOPOLITICS, AND
INTERSECTIONALITY
IN THE CONSTRUCTION
OF THE WORK OF
ADRIANA VAREJÃO
AND JOANA
VASCONCELOS**

RESUMEN

Artículo inédito¹
Gloria Lapeña-Gallego*

<https://orcid.org/0000-0002-1368-9260>

* Universidade de
Granada, Espanha

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183153

¹ Investigación realizada con el apoyo del Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad de la Universidad de Granada (España) dentro del Programa de Ayudas para el Impulso de la Investigación en materia de Igualdad para el desarrollo del proyecto financiado: "Orar, coser y lavar. Arqueologías y memoria en el espacio público femenino como huella del presente", 2020-2021.



La interpretación del pasado y la comprensión del presente está fundamentada en el abordaje de la escritura de la Historia y del estudio profundo de contextos desde un ámbito multidisciplinar. Mediante una metodología analítica sobre la obra de la brasileña Adriana Varejão y la portuguesa Joana Vasconcelos proponemos como objetivo demostrar su relación con el feminismo postcolonial y occidental respectivamente operando en términos de interseccionalidad, acorde a dos contextos geopolíticos y situaciones de dominación distintos. Concluimos que, si bien Varejão expresa de manera explícita la violencia de género ligada a los procesos de colonización brasileña y de mestizaje, y Vasconcelos dirige su discurso hacia el binarismo eurocentrista, ambas muestran cierta desestabilización de la función unificadora propia de la historiografía tradicional.

PALABRAS CLAVE Contrahistoria; Geopolíticas; Interseccionalidad; Adriana Varejão; Joana Vasconcelos

RESUMO

A interpretação do passado e a compreensão do presente assentam na abordagem da escrita da História e no estudo aprofundado dos contextos de um campo multidisciplinar. Através de uma metodologia analítica sobre a obra da brasileira Adriana Varejão e da portuguesa Joana Vasconcelos, propomos como objetivo demonstrar a sua relação com o feminismo pós-colonial e ocidental, respectivamente, operando em termos de interseccionalidade, segundo dois contextos geopolíticos e situações de dominação distintos. Concluimos que, embora Varejão expresse explicitamente uma história de violência de gênero ligada aos processos de colonização e miscigenação brasileira e Vasconcelos direcione seu discurso para o binarismo eurocêntrico, ambas mostram certa desestabilização da função unificadora típica da historiografia tradicional.

PALAVRAS-CHAVE Contra-história; Geopolítico, Interseccionalidade; Adriana Varejão; Joana Vasconcelos

ABSTRACT

The interpretation of the past and the understanding of the present is based on the approach to the writing of History and the deep study of contexts from a multidisciplinary field. Through an analytical methodology on the work of the Brazilian Adriana Varejão and the Portuguese Joana Vasconcelos, our aim is to demonstrate their relationship with postcolonial and western feminism respectively, operating in terms of intersectionality, according to two different geopolitical contexts and situations of domination. We conclude that, although Varejão explicitly expresses gender violence linked to the processes of Brazilian colonization and miscegenation, and Vasconcelos focuses her discourse towards Eurocentric binarism, both show certain destabilization to the unifying and continuous function, typical of traditional historiography.

KEYWORDS Counter-History; Geopolitics; Intersectionality; Adriana Varejão; Joana Vasconcelos

INTRODUCCIÓN

La propuesta metodológica de Michel Foucault sobre la contrahistoria consiste en el abordaje de la escritura de la Historia y del estudio profundo de contextos históricos en toda su amplitud desde un ámbito multidisciplinar y considerando las voces de carácter crítico para configurar una realidad del pasado más justa con la sociedad plural. Se trata de un modo de narrar la Historia desde la memoria de los colectivos que escapan de la hegemonía institucional, una ruptura planteada por Foucault en su obra *Genealogía del racismo* (FOUCAULT, 2006, p. 33) en términos de contrahistoria. El enfoque de Foucault en las prácticas de recordar y olvidar dentro de contextos de relaciones de poder parte de la base de que no solo es importante lo que se recuerda, sino también cómo, por quién y con qué efectos. En sus conferencias impartidas en el Collège de France entre finales del año 1975 y mediados de 1976 transcritas en la obra *Il faut défendre la société* apunta que las prácticas discursivas que dan lugar a ciertas formas de conocimiento contienen tantos significados que son inteligibles, admisibles y objetos apropiados de investigación, como otros que son ininteligibles, insuperables y epistémicamente opacos (FOUCAULT, 2003, p. 79). Sostiene un enfoque genealógico pluralista en contra de retratar a los oprimidos simplemente como impotentes e ignorantes.

La lucha contra el poder no consiste, por tanto, según Foucault, en escapar o liberarse del poder, sino en movilizar unas formas de poder contra otras.

Un ejemplo de práctica de la contrahistoria es la crítica postcolonial, estudios que tratan de comprender la historia de la colonización por encima de la historiografía hegemónica, racista y excluyente que se ajusta a la norma. En un sentido amplio, ADRIAENSEN (1999, p. 56) define el postcolonialismo como “una reflexión crítica acerca del discurso occidental hegemónico: se cuestiona la representación del *Otro* (postcolonial) por parte del sujeto colonial”. La propuesta es una descolonización cultural, vaciar la mente de la cultura occidental, para dar paso a un vasto conocimiento no-occidental que eche por tierra la creencia de la supremacía del hombre blanco occidental (YOUNG, 2010). Esta descolonización cultural está íntimamente relacionada con la noción del concepto geopolítica que afirma que los Estados son entes orgánicos conformados por territorios e individuos cuyo objetivo es invadir otros territorios. Se define también la geopolítica como modelo de estudio de las relaciones de poder desde los puntos de vista geográficos e históricos destacando la importancia de la manera en que cada persona, institución o país percibe y recuerda los acontecimientos históricos y construye sus

propias interpretaciones. Más que describir los eventos históricos trata, por tanto, de comprender cómo se motivaron (LACOSTE, 2006).

El concepto foucaultiano de contrahistoria se ha aplicado en el análisis de obras literarias para poner en evidencia la interpretación y elaboración de un relato coherente con la trama de la memoria de diferentes colectivos e identidades sociales, entre ellos el colectivo femenino. Si tomamos este colectivo atendiendo al *otro(a)* en su condición de género, es decir mujer subordinada al hombre, la simplificación es similar al sometimiento de los estudios culturales de los países colonizados frente a la supremacía del colonizador en una suerte de binarismo de poderes. Con el fin de evitar tal simplificación que excluye otros marcadores sociales que coexisten con el género como la raza, la clase social, la condición sexual, entre otros, se comprende que la investigación feminista debe ser abordada desde la interseccionalidad, método introducido por la jurista estadounidense Kimberlé Crenshaw en 1989 para referirse al modo de articulación de los múltiples ejes de subordinación y relaciones de poder según privilegios y procesos estructurales (CRENSHAW, 1989).

OBJETO DE ESTUDIO Y CONTEXTUALIZACIÓN

En el ámbito de la cultura visual, el artista contemporáneo no se encuentra ajeno a las posibilidades del lenguaje narrativo historiográfico. Se documenta sobre hechos de la vida cotidiana y genera múltiples expresiones artísticas que van desde el recuerdo individual y personal en torno al álbum familiar, hasta monumentos conmemorativos dedicados a las víctimas de conflictos bélicos. A medio camino entre la memoria íntima individual y la memoria colectiva institucional, encontramos artistas que, dentro del contexto espacial-temporal en el que se insertan, contribuyen a rellenar los huecos imperceptibles ocultos por los grandes acontecimientos de la Historia y lo hacen de acuerdo con los marcadores sociales interactuantes emanados del contexto social y momento histórico en el que se ubican.

El objeto de estudio del presente texto es el discurso femenino de dos artistas contemporáneas lusófonas, Adriana Varejão y Joana Vasconcelos, cuya obra de proyección internacional se enmarca en contextos histórico-geográficos diferentes.

Adriana Varejão nace y vive en Río de Janeiro desde 1964. Su estilo pictórico, que ella misma califica como Neobarroco, le permite abarcar aspectos como la identidad de género-raza derivados de la

herencia histórica de su país colonizado. Muestra abiertamente su rechazo a una violencia de género relacionada con la esclavitud-poder y la raza-religión dentro de la crítica y el feminismo postcolonial de América Latina. Joana Vasconcelos nace en 1971 en París, lugar de exilio de sus padres durante la dictadura portuguesa. Tras la Revolución de los claveles en 1974 regresa a Lisboa, donde actualmente vive y trabaja. Desde una óptica irónica y festiva, se apropia de una amplia variedad de objetos tomados del entorno doméstico para hacer una relectura contemporánea sobre el papel de la mujer en la sociedad occidental recurrente a lo largo de toda su trayectoria artística. Las prolíficas proyecciones de las artistas objeto de estudio están disponibles en sus respectivas páginas web. Adriana Varejão distribuye su trabajo en catorce series producidas desde 1987 hasta 2015, y en siete proyectos realizados por encargo, destinados a exteriores e interiores de edificios públicos y escenarios de Brasil. Joana Vasconcelos presenta sus obras de manera cronológica desde 1994 hasta la actualidad, de las que resaltaremos aquellas que insisten en la utilización de tejidos, lanas y objetos cotidianos repetidos para construir esculturas de gran formato.

HIPÓTESIS Y OBJETIVO

Partimos de la hipótesis de que Varejão y Vasconcelos, como mujeres artistas blancas, de clase media y de proyección internacional, es decir, como el *otro* subordinado al hombre blanco occidental y heterosexual, participan en la visibilización o reescritura de la Historia en términos de contrahistoria foucaultiana. Reflejan respectivamente las consecuencias del dominio colonial portugués sobre la mujer de América Latina, y de la dictadura portuguesa en la configuración de la mujer europea occidental, ambos casos desde una óptica en estrecha relación con narrativas contrahegemónicas.

Utilizando la metodología analítica sobre una selección de proyectos elegidos de la amplia contribución al arte contemporáneo de Varejão y Vasconcelos planteamos como objetivo demostrar su relación con el feminismo postcolonial y occidental respectivamente. Operamos en términos de interseccionalidad, acorde a dos contextos geopolíticos y situaciones de dominación distintos para contribuir a completar los hechos del pasado silenciados bajo la historiografía hegemónica ajena a los diferentes marcadores sociales que conforman el *otro*.

Nos planteamos tres cuestiones fundamentales para problematizar en torno a los conceptos de contrahistoria,

geopolítica e interseccionalidad en la obra de Varejão y Vasconcelos:

- ¿Qué estrategias estilísticas utilizan las artistas para la representación y visibilización de una contrahistoria múltiple de sus países recuperada de los espacios subalternos ocultos bajo la historiografía oficial?

- ¿De qué manera establecen conexiones e intersecciones entre sus planteamientos artísticos y la idiosincrasia particular de sus respectivas geopolíticas?

- ¿Desde qué marcadores sociales se posicionan o cuáles desestabilizan en la experimentación propia de los procesos artísticos además de los derivados de su condición de género?

Para dar respuesta a las preguntas desarrollamos este trabajo centrado en patrones estético-procesuales, en tanto sea posible, bajo tres epígrafes en los que abordamos el estilo artístico dominante en su obra, las estrategias de apropiación de fragmentos de la historia de poder de su país de origen y el proceso de elaboración o el marchamo final que introducen en sus obras como forma de hacer contrahistoria a través del arte contemporáneo. Advertimos que la separación en diferentes epígrafes es, en ciertas ocasiones, confusa dada la imbricación e intersecciones que se producen tanto en el plano conceptual de base (contrahistoria, geopolítica e interseccionalidad)

como en el conocimiento generado a través de sus obras. Realizamos una selección entre aquellos proyectos que tienen que ver con la narrativa histórica desde el colectivo femenino por medio de estilos, lenguajes y herramientas factibles para la narración. Por último, extraemos las principales conclusiones de nuestro estudio de manera conjunta unificando los tres apartados que lo han estructurado.

¿QUÉ CONTRAHISTORIAS? LA VERSATILIDAD DEL BARROCO Y DEL NEOBARROCO

Situamos la genealogía histórica para ambas artistas en la Portugal de finales del siglo XV. Junto con España, el país luso se lanza a la conquista del Nuevo Mundo buscando el crecimiento de las ciudades, la centralización del poder en manos de los reyes, la formación de los estados nacionales y la expansión del comercio hacia ultramar. El origen de la colonización de América Latina está manchado por la esclavitud, la muerte, la diáspora, la apropiación, el racismo y la destrucción de culturas. Su justificación atiende a motivos religiosos, culturales y de progreso, capaces de transformar a los "salvajes" en personas civilizadas y a los territorios inhóspitos en espacios urbanizados. La administración portuguesa centraliza todo

su territorio unificado desde el principio en Brasil, hecho que, unido a la adopción de un régimen monárquico tras su independencia en 1822, contribuye a la actual unidad de esta nación. La independencia de Brasil lleva a Portugal a afianzar en África una serie de enclaves costeros conquistados a partir del siglo XV y, tras la Conferencia de Berlín (1884-1885), consolida su presencia en Guinea-Bissau, Angola y Mozambique (SÁNCHEZ CERVELLO, 2013). La mayoría de la sociedad portuguesa, independientemente de su ideología política, simpatiza con el proyecto colonial de su país dadas las consecuencias económicas del mantenimiento de esta situación.

La Historia lineal hegemónica es una simplificación en la que el elemento dominante, en este caso el país colonizador Portugal, se configura como un referente opuesto a lo subalterno, el *otro*, o país-territorio dominado. Frente a esta manera de construir la Historia, surgen los estudios postcoloniales entre los que destaca como autor referente el profesor portugués experto en Sociología del Derecho Boaventura de Sousa Santos. De Sousa toma como punto de partida la interpretación de Walter Benjamin sobre la obra *Ángelus Novus* de Paul Klee como alegoría de la Historia y el carácter redentor del pasado. Basándose en la misma ecuación de Benjamin introduce dos modificaciones. Por una parte, amplía el presente para que en

él se sitúen experiencias sociales que normalmente se marginan, desacreditan y se silencian porque no encajan en la “monocultura” del saber y de la práctica dominante. Por otra, encoge el futuro para no caer en la tentación de exaltar el progreso y para buscar alternativas que combinen utopía con realismo. Es aquí, según AYESTARÁN y MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ (2011), donde está el origen del pensamiento del profesor de Sousa Santos, desarrollado para las Ciencias Sociales y Humanas, en la interrelación pasado-futuro, realismo-utopía, inconformismo de los vivos y de los muertos. Esta interrelación debe derivar en una reformulación de la ecuación de la modernidad que estaba basada en una simetría, creíble pero falsa, entre raíces-pasado y opciones-futuro (DE SOUSA, 2003, p. 18). Con el fin de romper la simetría, de Sousa plantea la necesidad de concebir una Historia y una sociedad que no pase por esta falacia en la que no se tiene en cuenta el inconformismo y la indignación social de grupos oprimidos en el pasado. La nueva forma de escribir la Historia propuesta por Sousa queda englobada en el concepto más amplio promulgado por FOUCAULT (1992) como contrahistoria.

El conjunto de la obra de Adriana Varejão y Joana Vasconcelos muestra su inclinación a la opulencia barroca en términos de contenido e impacto visual. Ambas artistas reconocen en sus proyectos

la exuberancia, que les permite acoger multitud de significados y visiones propias de las diferentes narrativas que se ramifican a partir de la Historiografía lineal hegemónica. La propia Varejão, en una entrevista (CIVALE, 2013) considera su narrativa como “un tejido de historias. Historias del cuerpo, de la arquitectura, del Brasil, del tatuaje, de la cerámica, de los azulejos antiguos portugueses o de los modernos vulgares, de los mapas, de los libros, de la pintura...”. Vasconcelos, también en una entrevista (GARCÍA-OSUNA, 2013), muestra su interés por la versatilidad del exceso “ya sea su asociación con el lujo, que nos traslada al mundo de objetos deslumbrantes; o por sus implicaciones sociológicas, generalmente compensando la insustancialidad actual; o incluso como símbolo de un mundo más plural y global”.

Cronológicamente, la primera serie en la obra de Varejão, que ella misma titula *Barrocos* (1987-1988) está constituida por cuatro óleos de gran formato sobre tela con personajes de la religión católica (*Santo, Anjos, Altar Amarelo, Natividade*) y uno en el que representa por primera vez los azulejos portugueses (*Azulejos*). Sin embargo, la influencia del Barroco no viene del interés por la imagerie religiosa, sino de las bases y fuentes de su investigación. La lectura de dos libros de Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* y *Barroco* le ayudan a construir su

corpus teórico en torno al Neobarroco. Varejão trabaja las distintas capas y las interacciones que tienen lugar entre la historia del arte, la historia del conocimiento, la historia de los intercambios culturales y la historia del cuerpo, descartando una historia única o continua, olvidada y opaca (HERKENHOFF, 1996). Cabe destacar su interés por la carnalidad en obras del periodo Barroco en las que se representa el canibalismo (*Saturno devorando a su hijo*, Goya, 1819-1823), los cuerpos descuartizados (*La Balsa de la Medusa*, Théodore Géricault, 1819) y la disección (*Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, Rembrandt, 1632).

El Barroco se había originado en Europa occidental en el siglo XVII como un arte de la Contrarreforma, de la defensa didáctica del dogma católico para tapar el vacío religioso que deja el Renacimiento. Esta preocupación se trasladará a América para evitar cualquier desviación de la ortodoxia católica por parte de los criollos. Aunque asoman algunos rasgos precolombinos en arquitecturas que surgen de proyectos llevados desde Europa, el arte Barroco del Nuevo Mundo es una copia exacta de los patrones estéticos de la península ibérica (CELORIO, 2010). El cubano Severo Sarduy, en su ensayo *El Barroco y el Neobarroco*, editado en 1972 y reeditado en 2011, señala como calificativos del Barroco el juego, el placer, la pérdida y el desperdicio,

y lo asimila como un acto de erotismo en el que los cuerpos dialogan de forma natural. En América Latina, el Neobarroco surge en la segunda mitad del siglo XX como consecuencia del sincretismo cultural tras el desplazamiento y mezcla del Barroco con la cultura indígena de América Latina para dar lugar a una expresión original y exclusiva de este continente, que afecta especialmente a la literatura. El Neobarroco latinoamericano en la obra de Varejão cobra especial relevancia desde principios de los años noventa, tras la visita a la catedral da Sé en Mariana en un viaje a Ouro Preto (Minas Gerais). La artista relaciona la ornamentación arquitectónica con los murales rojos y dorados chinos y no solo queda sorprendida de la presencia de esta similitud, sino que además a la vuelta del viaje se interesa por la filosofía china y reconduce su obra hacia el exceso como temática y como procedimiento (CIVALE, 2013). Su trabajo sobre lienzos ovales de madera con espesas capas de pintura al óleo (*Filho Bastardo (estudo)*, 1991; *Éden*, 1992; *Filho Bastardo II - Cena de Interior*, 1995) derivan de su influencia por la cerámica de la dinastía china Song, una loza de paredes gruesas y vidriadas.

Del lado europeo, como consecuencia de la ruina en la que queda sumido el continente tras el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, el Neobarroco es acogido en las zonas reprimidas como

forma de revisión y reinención de la tradición barroca para conseguir una salida al pensamiento estético del siglo XX, especialmente a partir de los años cincuenta (DÍAZ, 2014). Omar Calabrese (1987) en su obra *Létà neobaroca* (1987), muestra su preferencia a utilizar el término Neobarroco para referirse al arte de la postmodernidad. Vasconcelos, en el contexto europeo, experimenta literalmente la exageración mediante la construcción de abigarradas esculturas de grandes dimensiones que invaden y se integran en un contexto palaciego. Su reconocimiento internacional la convierte en 2012 en la primera mujer artista más joven seleccionada para exponer en el Palacio de Versalles. Las quince piezas que se incluyen, algunas de ellas creadas específicamente para la ocasión, entran en perfecta simbiosis con la arquitectura barroca (CUE, 2015) y son “una incursión en el universo de las mujeres que vivieron en Versalles”, apunta Vasconcelos refiriéndose a la figura de María Antonieta, cuya decapitación “cambia el rumbo de la historia y el paradigma político, de la monarquía a la república”. En este retorno a París, su ciudad natal, se siente como una intrusa, una mujer ocupante extranjera del Palacio, como también lo haría bajo el reinado de Luis XIV la propia María Antonieta. Una de las piezas, *Lilicoptère* (2012), es un helicóptero dorado que representa un carruaje profusamente adornado con plumas de avestruz rosadas

y cristales de Swarovski, y en cuyo interior la tapicería de cuero presenta bordadas las iniciales de María Antonieta. Se trata de una especie de carroza moderna que transporta a la reina consorte desde el Antiguo Régimen a la actualidad, reivindicando su papel en el cambio del signo de la historia desde la monarquía a la república.

La estética de esta etapa tan heterogénea del Neobarroco se encuentra además influenciada por los avances científicos. Se caracteriza por elementos opuestos como exceso-límite y caos-repetición, que reproducen fractales y detalles de elementos naturales en obras complejas. En la obra de Vasconcelos encontramos con frecuencia la repetición a modo de fractales de múltiples de elementos exactamente iguales. La artista lusa construye literalmente la exageración a partir de materiales cotidianos ensamblados como unidades de repetición y los eleva hacia la magnificencia final de joyas recargadas en las que la visión del objeto vulgar desaparece. Dentro de su vasta producción, la primera obra constituida por unidades de repetición de objetos es *Flores do Meu Desejo* (1996). Se trata de un armazón metálico con una malla cuya forma se asemeja a las curvas del cuerpo de una mujer. Varios cientos de plumeros de color violeta están insertados en la malla, de tal manera que las plumas quedan hacia el interior del receptáculo emulando flores, y

los mangos hacia el exterior invitando a penetrar en el armazón de dimensiones corporales y percibir la suavidad de las plumas, que funcionan como flores del deseo.

■ ¿QUÉ GEOPOLÍTICAS? ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN

SÁNCHEZ CERVELLÓ (1998, p. 245), para referirse a Portugal, afirma que “solo si consideramos la estrecha simbiosis existente entre colonialismo y nacionalismo podemos encontrar una explicación cabal al hecho de que un país con limitados recursos haya mantenido una presencia extraeuropea de más de 500 años (1415-1975)”. Mientras que desde la década de 1960 se inicia la descolonización e independencia política de África portuguesa mediante un proceso militar (CUETO, 2011), los portugueses conviven con la dictadura más duradera del siglo XX en Europa (1926-1974). Denominada “el salazarismo” por el periodo gobernado por António de Oliveira Salazar, sus ideales quedan resumidos en el lema *Deus, Pátria e Família*. En los últimos años de la dictadura, la oposición a la guerra para mantener las colonias y la fuerte opresión, provocan numerosas deserciones y exilios, siendo Francia uno de los países con mayor recepción de portugueses, entre

los que se encontró la familia de Vasconcelos. En 1970 casi noventa mil portugueses entran clandestinamente en el país galo huyendo del largo régimen (PEREIRA, 2005) para volver a partir del 25 de abril de 1974, fecha de la Revolución de los claveles, un golpe de estado que representa una “victoria común del pueblo portugués y de los países colonizados” (SÁNCHEZ CERVELLO, 2013).

La evolución a partir de la idea casi obsesiva por lo desmesurado plasmada en el estilo Neobarroco se contamina por la herencia y cultura que rodea a Varejão y Vasconcelos a la hora de escoger los materiales que conforman sus obras, especialmente aquellos que toman como representativos de sus países. Los tres siglos de presencia colonial de Portugal en Brasil se reflejan en la obra pictórica de Varejão, en la que combina imitaciones de azulejos portugueses con materia orgánica. En las esculturas de Vasconcelos destaca la apropiación de elementos extendidos por toda Europa, como los tapetes tejidos en croché, o de la cultura portuguesa, como la cerámica diseñada por Bordalo Pinheiro, ambos comercializados popularmente en Portugal como elementos ornamentales para la casa.

Precisamente una de las constantes que más se repite en la obra de Varejão es la presencia sistemática del azulejo tradicional portugués al que imita, en apariencia, a través de la pintura al óleo

sobre lienzo. En sus obras *Figura de Convite II* (1998) y *Figura de Convite III* (2005), la apropiación no se limita a la simulación de los materiales, sino también a la temática y a las imágenes. Ella misma refleja en sus catálogos las fuentes de las que proceden sus copias que, paradójicamente, adquieren un significado distinto de los originales. En el imaginario alegórico y ficcional de la artista, la celta guerrera tatuada tomada del grabado de Theodor de Bry (*Sem título*, 1590) del libro *América-Parte I* se convierte en una figura femenina de la corte que espera recibir a los invitados a un convite. Las lanzas de la mano izquierda que asigna Bry a la guerrera, Varejão las sustituye por una cabeza decapitada, autorretrato de la artista, sujeta por los cabellos. Son figuras de invitación, de cortesía o de respeto de tamaño próximo al natural integradas en el ambiente arquitectónico propio de las entradas de las casas de los nobles, conventos y jardines en el segundo cuarto del siglo XVIII en Brasil y Portugal. Al fondo de la figura femenina aparece un panel de azulejos blancos con figuras aisladas de flores similares a los de la cocina del Palacio de Correio-Mor, en Loures, Portugal, entre los que se intercalan otros dibujos que recuerdan a exvotos y fragmentos de cuerpos descuartizados (SIMÕES CERQUEIRA y DA SILVA LOPES, 2009). Ambas obras representan simbólicamente un cuerpo caníbal. La artista redefine

el modelo “convertirse en otro” e invierte la mirada sorprendida del “civilizado” sobre el “bárbaro”, canibalizando la memoria cultural, confiscando imágenes y colocándolas a su servicio, de acuerdo con la metáfora del Manifiesto Antropófago elaborado por el escritor compatriota Oswald de Andrade a finales de los años veinte del siglo pasado (FERREIRA DE ALMEIDA, 2003, p. 34).

Por otra parte, una de las particularidades más conocidas de la obra de Vasconcelos es la combinación y resignificación del croché, actividad artesanal de las mujeres tradicionales europeas, y la cerámica portuguesa diseñada por Rafael Bordalo Pinheiro, conocido artista portugués del siglo XIX. La artista viste las esculturas con los paños, conservando la forma y exagerando la pieza final. En un inicio cubre con pintura piezas de cemento de jardines (*Fontanela Vermelha*, 1999) y las figuras blandas de gran tamaño colgadas, realizadas a base de tricotar a mano cuadrados y rayas de lanas de colores y que constituyen un material anti-arquitectónico por su adaptación a los espacios que dejan las construcciones (*Pantelmina #1*, 2001; *Valquíria*, 2004). Posteriormente comenzará a cubrir pequeñas piezas con tapetes de croché de colores como urinarios (*Enamorados*, 2005) o animales con los clásicos blancos (*Sandy*, 2006; *Gardes* (2012); *Greta Garbo*, 2019) y coloridos (*Bravio*, 2019), objetos útiles de gran tamaño, que al ser

cubiertos quedan inservibles o silenciados (*Piano Dentelle*, 2008) y esculturas humanas de tamaño real (*Família Feliz*, 2006). Entre los diseños que componen la vasta producción de cerámica Bordalo Pinheiro, comercializada popularmente en Portugal como elemento ornamental para la casa, Vasconcelos se apropia de su bestiario. Serpientes, lagartos, cangrejos, avispa, lobos y gatos, entre otros, quedan momificados por una segunda piel con un patrón único que les otorga connotaciones domésticas y al mismo tiempo los dota de un halo de misterio. Una vez cubiertas, las esculturas son expuestas en amplios espacios, estableciéndose un diálogo entre lo vacío-frío-lujo y lo sensual-orgánico-tradicional. Un ejemplo muy gráfico es la obra *A Ilha dos Amores* (2006), una escultura compuesta por cinco ninfas del río Tajo envueltas en crochet. Las tágides, como así las denomina su creador Luís de Vaz Camões en su obra *Os Lusíadas* (1572) y, concretamente, el canto IX (*A Ilha dos Amores*), son una variedad de las nereidas de la mitología grecorromana, ninfas habitantes de los mares y ríos que, ofrecidas a Baco, son rechazadas. Vasconcelos establece un paralelismo entre la ofrenda de mujeres como recompensa presente en la mitología, y su cosificación en regalo empaquetado en envoltorio de croché blanco preparadas para ser ofrecidas al hombre.

Entendida la geopolítica concebida en 1899 por Rudolf Kjellén como un organismo vivo o Estado en el que tienen igual importancia individuos y nación, es evidente que cada Estado tiene como objetivo crecer y expandirse para conquistar nuevos espacios vitales. Sin embargo, cada Estado se diferencia del resto por la influencia de los factores geográficos sobre el desarrollo de los pueblos, incluso si estos se encuentran en parecida situación. En estudios de geopolítica crítica sobre el espacio global en la primera mitad del siglo XX, se pone de manifiesto que los modelos geopolíticos de Europa y Estados Unidos están organizados en su espacio según sus intereses y sus identidades. GONZÁLEZ TULE (2018) apunta la idea de “etiquetas espacio-temporales” derivada de las relaciones entre Estados y Naciones, de tal manera que las grandes potencias construyen una imagen en base a las diferencias que se evidencian respecto de los otros. Una vez más, las distinciones binarias permiten la definición de las costumbres, cultura, creencias y mitos de las naciones dominantes frente a los invadidos. Tanto Europa como Estados Unidos impusieron límites fuera de sus fronteras y trataron de asimilar las diferencias locales en sus respectivos modelos geopolíticos globales construyendo un discurso espacial que moduló la política exterior de su país. De la misma manera que el crecimiento territorial puede ser analizado

desde las geopolíticas críticas, los estudios postcoloniales ponen su punto de mira en la manera en la que se va generando el conocimiento en los territorios conquistados determinado por el protagonismo de la cultura occidental colonizadora. En el caso del continente americano se crea una “idea” de América Latina que MIGNOLO (2007) califica como una forma de hegemonía de los países que fueron independizándose de Portugal y España. Según Mignolo, la historia del conocimiento ha tenido un lugar de origen. Desde Grecia a Francia, al norte del Mediterráneo, se han concentrado las macronarrativas del saber (cristiandad, liberalismo y marxismo) que formarían la única cara de una moneda, mientras que del otro lado se encuentra la colonialidad o conocimientos subalternizados en nombre del propio cristianismo, del liberalismo y del marxismo (WASLH, 2003).

Los ejemplos propuestos de ambas artistas ponen de manifiesto que un paso más acerca de la escritura de historia(s) en modo contrahistoria a partir de un estilo poliédrico ofrecido por el Neobarroco es el avance en el conocimiento a través del arte atendiendo a dos modelos geopolíticos a pesar de su proyección internacional y de la globalización del arte. Mientras Varejão tiene una intencionalidad de análisis de la historia de la pintura del Barroco (*Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo*) y se apropia de pinturas de paisajes

brasileños (*Vista tirada do Morro da Glória*) para posteriormente intervenirlas, Vasconcelos, en el contexto europeo, se apropia de la cultura e identidad portuguesa imitando a escala monumental la filigrana portuguesa (*Coração Independente*, en la que tres corazones realizados a base de cubiertos de plástico doblados a fuego, *Dourado* (2004), *Vermelho* (2005) y *Preto* (2006), giran, suspendidos del techo, al compás del sonido de tres fados interpretados por la cantante Amália Rodrigues), o la reproducción a gran escala del gallo de Barcelos símbolo luso (*Pop Galo*, 2016).

¿QUÉ MARCADORES SOCIALES? ROTURA Y ENSAMBLAJE EN EL PROCESO ARTÍSTICO

La relación entre colonialismo y nacionalismo en el caso de Portugal apuntada por SÁNCHEZ CERVELLÓ (2013) tiene también su reflejo en el tratamiento antropológico-social-humanístico del colectivo femenino y en la recuperación de su identidad. Precisamente, uno de los relatos de la cultura postmoderna, junto a la cuestión ecológica y la conciencia de la existencia de otras culturas además de las europeas y las occidentales, es el movimiento feminista (GARZA PADILLA, 2013). Teniendo en cuenta que el ensayo de la historiadora

Linda Nochlin *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* está publicado en 1971 y la observación de las Guerrilla Girls sobre el grado de participación de artistas mujeres en exposiciones de museos (2% en 1885 y solamente ascendió al 9% un siglo después), Varejão y Vasconcelos forman parte de una minoría visible entre sus coetáneos artistas masculinos. Como apunta la comisaria ROSA MARTÍNEZ (2016), la exclusión de la mujer por las instituciones en la esfera pública no escapa a la necesidad de remodelación de las estructuras que soportan el orden androgénico en el mundo del arte.

En el presente estudio partimos de la base de que Varejão y Vasconcelos se sitúan en el espacio subalterno del *otro*, al menos en lo que concierne al binarismo de género, la desigualdad de la mujer respecto del hombre. Sin embargo, esta simplificación no debe quedarse en una ecuación tan sencilla. Así, el hecho de encontrarse encuadradas en un determinado contexto sociopolítico no solo influirá respectivamente en el abordaje de temas que ponen sobre la mesa las desigualdades de género y en el resultado final, sino también sobre el proceso de materialización de los proyectos artísticos. La manipulación de los elementos con los que trabaja Varejão en el proceso creativo tiene una connotación muy evidente de fractura y de herida. Compone arquitecturas que imitan azulejos

artesanales y reproduce los óleos figurativos a base de gruesas capas de pintura que se muestran abiertos, dejando bordes, rasgaduras y fisuras por las que emerge una emulación, de aspecto real, de una mezcla de materia orgánica, vísceras y sangre. Frente a la artesanía y a la herida omnipresentes de Varejão, los materiales de los que se apropia Vasconcelos, tanto las cerámicas cubiertas con croché como los objetos cotidianos, son cosidos o ensamblados por un equipo de hasta cincuenta personas que trabajan colaborativamente bajo su dirección y gestión, en el estudio de la artista a orillas del río Tajo (FERNANDES y AFONSO, 2014). Los resultados finales del proceso de Vasconcelos son, respectivamente, animales salvajes amansados una vez son recubiertos por los tapetes de croché y la dignificación de los objetos cotidianos transformados en esculturas palaciegas.

Los primeros cortes que introduce la artista brasileña en la superficie de sus obras pertenecen a *Terra incógnita* (1991-2003). Dentro de esta serie se encuentran cuatro óleos sobre madera, todos ellos ovales y del mismo tamaño, atravesados por un corte vertical que deja emerger restos de sangre a modo de vagina rota (HARRISON, 2008). Merecen especial mención *Filho Bastardo I* (1992) y *Filho Bastardo II. Cena de Interior* (1995), reproducciones de litografías de principios del siglo XIX de Jean-Baptiste Debret, en las que el pintor

francés hace alusión a escenas de dominación en la Brasil colonizada. En ellos se muestra abiertamente la degradación humana que supone una violación sexual, acentuando la naturaleza explotadora de la colonización. La herida que realiza Varejão divide la escena en dos mitades, que en *Filho Bastardo I* es una violación a una esclava negra llevada a cabo por un sacerdote y en *Filho Bastardo II* es una mujer indígena desnuda atada a un árbol observada por dos militares. *Cena de Interior* el escenario selvático es sustituido por el interior de un burdel en el que una esclava negra a la derecha es violada por un hombre blanco ante la presencia de dos militares, mientras el bebé de la esclava llora en el suelo y la indígena de la izquierda espera su turno, atada por el cuello a la cama (MORIENTE DÍAZ, 2012). En esta misma serie se comienza a percibir una incipiente evolución hacia la tridimensionalidad. Desde los restos de vísceras, carne y sangre que forman parte de óleos sobre lienzo (*Comida*, 1992; *Cuadro Ferido*, 1992; *Carne à moda de Frans Post*, 1996), hasta muros reproducciones escultóricas de ruinas tabicadas interiormente con materia orgánica corpórea (*Ruina de Charque Caruaru*, 2000; *Ruina de Charque – Cordovil*, 2002; *Linda da Lapa*, 2004 de la serie *Charques*).

En un plano opuesto, Vasconcelos fundamenta gran parte de su obra en el ensamblaje. La realización del ganchillo como técnica

artesana no solo alude a la temática explícita relacionada con la moda y las telas, sino también a la acción casera de cubrir, proteger y adornar los útiles y mobiliario del hogar. Tal y como apunta HENRIQUES DA SILVA (2011) el uso del crochet y del tejido, a pesar de no ser prácticas exclusivas de la cultura portuguesa tradicional, la forma en que Vasconcelos las desarrolla, con equipos de mujeres capacitadas, demuestra un conocimiento objetivo e intuitivo de enorme potencial cultural de un país que, todavía en la década de 1960, continuaba manteniendo estructuras productivas y sociales altamente arcaicas. La connotación de cuerpo y función femenina está presente en sus esculturas de gran tamaño, generadas por ensamblaje de piezas más pequeñas que pueden adquirirse en comercios convencionales. El resultado es la dualidad de opuestos, que ya de por sí obedece a la doble intencionalidad de las esculturas que, como apunta la propia artista cuando presenta su exposición en el Museo Guggenheim (Bilbao, junio 2018), obedece a una doble lectura (ALTOZANO, 2018). La divertida que entra por los ojos y la que invita a la reflexión.

La presencia del tejido en la obra de la artista portuguesa Vasconcelos es una constante que evoca a la mujer y su relación con la moda como instrumento de crítica social. La primera obra de repetición de tejido es *Wash and Go* (1998), dos elementos cilíndricos

y rotatorios completamente cubiertos de medias de colores intensos que emulan los dispositivos automáticos de lavado de coches, rápidos y eficaces; y la segunda *Airflow* (2001), en la que las medias de colores son sustituidas por corbatas de seda natural colgadas en hileras sobre armazón metálico y movidas por un ventilador. En ambas se invoca a la fuerza del deseo las asociaciones fálicas y al simbolismo de la corbata asociado al poder. Una pieza de gran impacto es el gran *Burka* (2002). Inspirada en la vestimenta tradicional femenina del pueblo portugués de Nazaré (en concreto, en las siete saias o refajos de colores superpuestos) es elevada periódicamente por una grúa y se deja caer brutalmente. Estas faldas (burkas invisibles), cuyo número varía según su condición marital, las protegen del frío y se adaptan a la labor diaria en la preparación y la venta en la playa de los peces pescados por sus maridos. Nos muestra que muchos códigos de vestimenta femenina están influenciados o impuestos por la cultura y el género masculino.

La manera natural de tratar los materiales de Varejão y Vasconcelos según sus contextos histórico-geográficos tienen que ver con la evolución hacia una metodología interseccionalidad de los estudios feministas. En la década de los 70 en Estados Unidos se introducen marcadores sociales además del género, como la raza

y la clase al tratar el feminismo negro y chicano. En este país las reivindicaciones no son, como en Europa occidental, sobre el acceso al mundo laboral, pues las mujeres negras sí trabajan fuera del ámbito doméstico y, sin embargo, quedaban excluidas de las reivindicaciones antirracistas. Para visualizar, entender e incluir todos los marcadores sociales, la socióloga feminista PATRICIA HILL COLLINS (2000) utiliza lo que denomina una matriz de dominación en la que se representan los distintos sistemas de opresión interactuando de manera fluida y dinámica. Esta matriz se organiza de manera global en lo que sería la Historia Universal lineal y común y, además, tiene en cuenta las manifestaciones locales que dependen de la configuración social de cada geopolítica.

A partir de la herencia del feminismo negro, el feminismo decolonial latinoamericano propone una matriz de dominación múltiple llamada colonialidad de género (LUGONES, 2008; CURIEL, 2014) que en América Latina se contrapone al pensamiento colonial eurocéntrico. ESPINOSA, GÓMEZ Y OCHOA (2014) apuntan que el feminismo decolonial asume la responsabilidad de reinterpretar historias de manera crítica. Va más allá de la denuncia al androcentrismo y la misoginia del feminismo clásico e incorpora los aspectos de racista y eurocéntrico. El feminismo decolonial se define

como un “movimiento en pleno crecimiento y maduración que se proclama revisionista de la teoría y de la apuesta política del feminismo dado su sesgo occidental, blanco y burgués” (ESPINOSA, 2014, p. 7). Las aportaciones del feminismo decolonial no solo se limitan a los contextos de países colonizados, sino que incluyen también la crítica al colonialismo en la producción del conocimiento. La interseccionalidad aplicada al feminismo, de hecho, puede aplicarse en cualquier contexto pues siempre van a operar varios marcadores además del género. Según el espacio-tiempo, ciertos grupos se encuentran en posición de opresor-oprimido, dominante-dominado, colonizador-colonizado con la contradicción de que algunos marcadores pueden estar en la posición de oprimido y opresor.

Desde América Latina múltiple el feminismo postcolonial cuestiona el pensamiento eurocéntrico y se caracteriza por su configuración en torno al concepto de otredad. Del mismo modo que los estudios postcoloniales van más allá de la descolonización económica y política, alcanzando una descolonización cultural dirigida desde la propia América Latina, los discursos feministas subalternos tienen lugar en los espacios creados para la participación de mujeres del Tercer Mundo (MARCHAND, 2013). El feminismo postcolonial no solo defiende a la mujer por su género, sino también

por su clase social, etnicidad y raza. Es, por tanto, un término más amplio que parte de la intersección del feminismo occidental con el postcolonial para situarse en un espacio geopolítico propio (CHERYL, 2001). En el contexto occidental, las corrientes teóricas feministas, especialmente las de la segunda ola (1960-1970), distinguen dos tipos de feminismo. El feminismo liberal o burgués tiene como fin conseguir la igualdad entre hombres y mujeres en las estructuras de participación. El feminismo socialista da cuenta de la doble opresión de la mujer, las propias del sistema capitalista y las de subordinación de género. En ambos casos, se trata de un feminismo por oposición hombre-mujer tradicional arrastrado a lo largo de los siglos y del que aún queda rastro. El poder disciplinario del hombre sobre la mujer bajo una disculpa “protectora” coloca a esta última en la esfera privada, en la que su principal función es el cuidado de los hijos y el mantenimiento del hogar en condiciones para el hombre, encargado de trabajar en el exterior, donde tiene posibilidades de progresar y realizarse profesionalmente. El concepto de familia resulta así imposible de desgajar de la religión y la patria, trípode sobre el que se fundamentan los regímenes dictatoriales de España y Portugal y dejan su estela a lo largo del periodo postdictadura de transición hacia la democracia.

CUBILLOS ALMENDRA (2015) destaca la importancia de introducir la interseccionalidad en la investigación feminista cualquiera que sea la disciplina desde la que se aborde. Propone dos modos para integrar esta herramienta epistemológica en los estudios feministas. Por una parte, sugiere cuestionar y desestabilizar del sistema categorial dicotómico y por otra, destaca la necesidad de trabajar con metodologías que permitan visibilizar o dar audiencia a subjetividades subalternizadas. Esta segunda propuesta no puede aplicarse a la producción artística de Varejão y Vasconcelos por dos razones principales. En primer lugar, porque son artistas que hablan desde su experiencia como mujeres blancas, heterosexuales, de clase media y de proyección internacional y en segundo lugar porque se refieren a contextos temporales del pasado, la Historia de sus respectivos países. Sin embargo, ambas artistas desestabilizan el sistema dicotómico e introducen otros marcadores sociales más allá del género con el fin de no reproducir las mismas lógicas excluyentes que denuncia el feminismo. Ambas artistas cuestionan las representaciones sociales hegemónicas, ponen en juego diferentes marcadores sociales y crean sistemas jerárquicos en los que unas categorías prevalecen por encima de las otras con dos o más ejes de opresión. Varejão resalta sistemas de discriminación y subordinación

referidos a la raza y a la esclavitud de la mujer en el periodo de la colonización y lo desestabiliza con acciones de rotura y canibalismo simulando la herida producida por la opresión y anulación cultural por parte de los colonizadores. Por otra parte, experimenta con los distintos tonos de piel que atiende a las razas. Así, en los tres lienzos que forman parte de la instalación *Testemunhas oculares X, Y e Z* (1997) de la serie *Acadêmicos* se representa a sí misma mutilada de un ojo, y cada busto es una etnia distinta que pertenece a un tiempo también diferente. La temática del color de la piel, las tonalidades y variaciones intermedias entre el blanco y el negro, fruto del mestizaje como identidad de Brasil, la recupera más tarde en su serie *Polvo* (2013-2014). Con un total de treinta y tres tubos de óleos de diferentes tonos marrones realiza una serie de autorretratos con diferentes tonalidades de piel en diferentes lienzos, e incluso dentro de un mismo rostro de su busto (BALISCEI, CALSA y MARQUES, 2017). Vasconcelos, bajo la idea de Nación durante la dictadura portuguesa como triada de Dios, Patria y Familia incide sobre la opresión de la religión católica en aspectos morales externos de la mujer-objeto burguesa tales como moda y vestimenta, su virginidad, el romanticismo del amor y la mujer-doméstica subordinada al espacio privado como cuidadora del hogar y de los hijos, que no deben de resumirse de ninguna manera

al binarismo occidental hombre-mujer. La polémica escultura monumental *A Noiva* (2001), una blanca y lujosa lámpara de araña conformada por miles de tampones higiénicos, cuya exhibición no pudo llevarse a cabo en el Palacio de Versalles de París por su carácter polémico; *Marilyn* (2011), unos brillantes zapatos de tacón fabricados con cacerolas y sus tapaderas de acero inoxidable, y *Solitario* (2018), un anillo de compromiso construido con varias decenas de llantas doradas de automóviles, con un diamante representado mediante una pirámide invertida formada por vasos de whisky de cristal. Respectivamente y de manera particular ponen en tela de juicio la contradicción entre la pureza de la novia virgen y la sexualidad de la mujer contemporánea; la paradoja entre la imagen pública de la mujer como objeto de deseo, personificada en el icono sexual holybudiense, en oposición al rol familiar en el ámbito privado; y las joyas frente a los coches de lujo y la bebida como símbolos estereotipados de los universos femenino y masculino.

CONCLUSIONES

El estudio conjunto de las obras de Varejão y Vasconcelos podría parecer una idea conducente al fracaso, especialmente por la elemental oposición polarizada colonizado-colonizador y dominado-dominante de sus respectivos países de origen, Brasil y Portugal, y teniendo en cuenta el proceso de descolonización cultural. Sin embargo, a medida que vamos analizando su obra desde la posición de construcción de una contrahistoria foucaultiana como acción reivindicativa de su identidad geopolítica y femenina, fluimos de manera natural hacia la aproximación de ambos extremos para configurar una cara de la misma moneda, la cara de la otredad femenina múltiple frente a una única narrativa dominante del conquistador hombre y del patriarcado europeo respectivamente. Ninguna de las dos artistas se sitúa dentro del movimiento activista-feminista, su condición de mujer y la interrelación arte-vida propia de la contemporaneidad deja entrever una actitud de denuncia hacia sus respectivos contextos históricos, Brasil y Portugal. Ambas reivindican un pasado no representado o poco contado dentro de la Historia protagonizada por el conquistador, héroe y salvador, y por el patriarca productor y protector. Este modo de hacer memoria y de reescribir la Historia no solo ha sido planteado por FOUCAULT (2006), que de manera general advierte la necesidad

de que todos los grupos queden representados en la historia, sino también de manera particular por de SOUSA (2003), que habla de la descolonización cultural como modo de desbancar el discurso colonial hegemónico en América Latina y por SÁNCHEZ CERVELLO (1998), quien da cuenta de la simplificación de la dictadura portuguesa a una trilogía formada por Dios, patria y familia.

Tanto la obra de Varejão, fundamentalmente pictórica, como la escultórica de Vasconcelos se encuadran dentro del Neobarroco. La exuberancia, repetición y versatilidad de este estilo, derivado del Barroco originado en Europa occidental en el siglo XVII y exportado además al Nuevo Mundo, les permite acoger multitud de significados y visiones coincidentes con el carácter multidisciplinar y multivocal de la historia. Sin embargo, cada una de las artistas se apropia de elementos culturales distintos que tienen que ver con su contexto objeto de investigación. Dentro del feminismo poscolonial Varejão defiende a la mujer por su género, pero también por su clase (ama - esclava) y por la raza (blanca - negra). En sus estudios de pinturas inspiradas en obras del Barroco, incide en la relación de desigualdad entre las propias mujeres, entre las que establece una jerarquía colonial. El feminismo blanco refiere la opresión de las mujeres en tanto que su visión desde la institución del patriarcado y las relaciones

de poder específicas de género. En este sentido, Vasconcelos recupera el tejido y las figuras de la casa para elevarlas a la categoría de esculturas palaciegas.

El carácter poliédrico de la Historia tiene su reflejo, además, en la manera de recordar que, en el estudio que nos ocupa, tiene que ver con el proceso de (de)construcción del proyecto artístico. Así, una constante en la obra de Varejão es la rotura, la sangre y la herida que brota de las distintas capas de óleo frente a, en un sentido totalmente opuesto, Vasconcelos dirige un numeroso equipo que cose y ensambla tejidos de croché como segunda piel de objetos y esculturas cotidianas. Desde un punto de vista antropológico, podemos concluir que más allá de la tendencia hegemónica de considerar el feminismo como las otras voces enfrentadas al opuesto de género, encontramos en el arte contemporáneo feminismos periféricos o de frontera u otros feminismos que requieren estudios no tan simplificados, como es el tradicional hombre - mujer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIAENSEN, Brigitte. Postcolonialismo postmoderno en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente heterogénea. **Romanesque**, 2, 1999, pp. 56-63.

ALTOZANO, Cristina. Joana Vasconcelos. Una mente colosal. **Ellemagazine**, n. 382, pp. 104-107, julio 2018. Disponible en <http://www.joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/imprensa/2018_07_xx_ElleEspana_pp104_107_Cristina_Altozano.pdf>. Acceso el: 14 mar. 2021.

AYESTARÁN, Ignacio; MÁRQUEZ-FERNÁNDEZ, Álvaro B. Pensamiento abismal y ecología de saberes ante la ecuación de la modernidad. En homenaje a la obra de Boaventura de Sousa Santos. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, 16(54), 2011, pp. 7-15.

BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; MARQUES GODINHO, Ana Caroline. Conflitos com o lápis cor de pele: A série polvo, de Adriana Varejão e o multiculturalismo no ensino de arte. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, 25(1), 2017, pp. 38-57.

CALABRESE, Omar. **L'età neobarocca**. Roma/Bari: Laterza, 1987.

CELORIO, Gonzalo. From the Baroque to the Neobaroque. In PARKINSON ZAMORA, Lois; KAUP, Monika. **Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest**. Durham y Londres: Duke University Press, 2010, pp. 487-507.

CIVALE, Cristina. La contrainsurgente. In Adriana Varejão. **Historias en los**

márgenes. Nota de prensa **Página 12** exposición. Buenos Aires: Malba, abril 2013. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7982-2013-04-26.html>>. Acceso el: 14 mar. 2021.

CUBILLOS ALMENDRA, Javiera. La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. **Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política**, 7, 2015, pp. 119-137.

CUE, Elena. Joana Vasconcelos: Los artistas consiguen abrir un camino nuevo para la belleza. **ABC Cultura**, mayo 2015. Disponible en <<http://www.abc.es/cultura/arte/20150531/abci-joana-vasconcelos-artistas-consiguen-201505302027.html>>. Acceso el: 14 mar. 2021.

CUETO, Adolfo. Portugal y su imperio frente a la descolonización 1945-62. **Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea**, 23, 2011, pp. 161-200.

CHERYL, McEwan. Postcolonialism, Feminism, and Development: Intersections and Dilemmas. **Progress in Development Studies**, 1(2), 2001, pp. 93-111.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, 140, 1989, pp. 139-167.

CURIEL, Ochy. Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. A propósito de la realización del Encuentro Feminista Autónomo: haciendo comunidad en la casa de las diferencias. In ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología**

y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, pp. 325-334.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. **La caída del Angelus Novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política**. Bogotá: ILSA y Universidad Nacional de Colombia, 2003.

DÍAZ, Valentín. Entre Italia y Brasil. El doble nacimiento del Neobarroco en la década del cincuenta. **Zama**, 6, 2014, pp. 99-114.

ESPINOSA, Yuderkys. Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. **El Cotidiano**, 184, 2014, pp. 7-12.

ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. Introducción. In ESPINOSA, Yuderkys; GÓMEZ, Diana; OCHOA, Karina. **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, pp. 13-40.

FERNANDES, Alexandra y AFONSO, Luís. Joana Vasconcelos: Managing an Artist's Studio in the 21st Century. **International Journal of Arts Management**, 17(1), 2014, pp. 54-64.

FERREIRA DE ALMEIDA, Maria Cândida. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Society Must Be Defended**. New York: Picador, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Genealogía del racismo**. La Plata: Altamira, 2006.

GARCÍA-OSUNA, Vanessa. Joana Vasconcelos: irónica, sorprendente y

majestuosa. **Tendencias del Mercado del Arte**, 65, 2013, pp. 16-20.

GARZA PADILLA, Adriana. Modernidad y posmodernidad en la historia del arte. **Imaginario Visual Investigación. Arte y Cultura**, 2(4), 2013, pp. 56-69.

GONZÁLEZ TULE, Luís. Organización del espacio global en la geopolítica “clásica”: una mirada desde la geopolítica crítica. **Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad**, 13(1), 2018, pp. 221-238.

HARRISON, Marguerite Itamar. Envisioning the Body Politic through Dense Layers of Paint: The Art of Adriana Varejão. **Chasqui**, 37(1), 2008, pp. 66-78.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel. Joana Vasconcelos: Ways toward a Relational Art. In **Joana Vasconcelos**. Porto: Livraria Fernando Machado. 2011, pp. 311-318. Disponible en <http://www.joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/JV2011_RaquelHenriquesSilva_EN.pdf>. Acceso el: 14 mar. 2021.

HERKENHOFF, Paulo. Painting/Suturing. In **Adriana Varejão**. Exhibition catalogue. São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996. Disponible en <<http://www.adrianavarejao.net/en/textos/detalhe/9/herkenhoff-paulo-painting-suturingin-adriana-varejao-sao-paulo-galeria-camargo-vilaca-1996-reeditado-em-imagens-de-trocalisboa-instituto-de-arte-contemporanea-1998>>. Acceso el: 14 mar. 2021.

HILL COLLINS, Patricia. **Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge. 2000.

LACOSTE, Yves. **Géopolitique: La longue histoire d'aujourd'hui**. Paris: Larousse, 2006.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tábula Rasa**, 9, 2008, pp. 73-101.

MARCHAND, Marianne H. Género y Relaciones Internacionales: Una mirada feminista Postcolonial desde América Latina. In LEGLER, Thomas; SANTA CRUZ, Arturo; ZAMUDIO GONZÁLEZ, Laura. **Introducción a las Relaciones Internacionales**: América Latina y la política Global. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 62-73.

MARTÍNEZ, Rosa. BBB: Big, Brave, Beautiful. In **Joana Vasconcelos Textures of Life**. Exhibition catalogue. Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum. 2016. Disponible en <http://www.joanavasconcelos.com/multimedia/bibliografia/JV_ARoS_RMartinez_EN.pdf>. Acceso el: 14 mar. 2021.

MIGNOLO, Walter D. **La idea de América Latina**. La idea colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

MORIENTE DÍAZ, David. Un Planeta Caníbal. **Historia y memoria**, 4, 2012, pp. 141-187.

PEREIRA, Víctor. El poder de la impotencia. Policías y migración clandestina entre Portugal y Francia (1957-1974). **Política y Sociedad**, 42(3), 2005, pp. 103-120.

SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep. El nacionalismo portugués. In MORALES MOYA, Antonio. **Los 98 ibéricos y el mar**. Madrid: Sociedad Estatal Lisboa, 1998, pp. 235-253.

SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep. La interacción luso-española en la descolonización africana. **Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contem-**

porânea, 25, 2013, pp. 153-190.

SARDUY, Severo. **El barroco y el neobarroco**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

SIMÕES CERQUEIRA, Fátima Nader; DA SILVA LOPES, Almerinda. Adriana Varejão: O corpo canibal nas figuras de convite. In GORDILHO MARTINS, María Virginia. **Transversalidades nas Artes Visuais 18º Encontro Nacional da ANPAP**. Salvador, Bahía, 2009, pp. 1833-1856.

WASLH, Catherine. Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter MIGNOLO. **Polis, Revista de la Universidad Bolivariana**, 1(4), 2003, pp. 1-26.

YOUNG, Robert J. C. ¿Qué es la crítica poscolonial? **Pensamiento jurídico**, 27, 2010, pp. 281-294.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

Imágenes de obras analizadas disponibles en web

<http://www.adrianavarejao.net/br/home>

<http://www.joanavasconcelos.com/index.aspx>

ACERCA DE LA AUTORA

Gloria Lapeña Gallego es Doctora por la Universidad de Murcia, Menciones Cum Laude y Doctor Internacional. Profesora Ayudante Doctora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada desde 2018. Secretaria técnica de la revista científica *Arte y Políticas de Identidad* de la Universidad de Murcia desde 2016. Su faceta investigadora, ligada a su labor artística, se circunscribe en el espacio urbano y las arquitecturas como receptáculo de memorias paralelas e identidades soslayadas por la historiografía oficial.

Artículo recibido el 14 de marzo de 2021 y aceptado el 5 de noviembre de 2021.



MAGNOLIA: A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UMA MUXE POR GRACIELA ITURBIDE

LUIZA POSSAMAI KONS

**MAGNOLIA: THE
IMAGETICAL
CONSTRUCTION OF A
MUXE BY GRACIELA
ITURBIDE**

**MAGNOLIA: LA
CONSTRUCCIÓN
IMAGÉTICA DE UNA
MUXE POR GRACIELA
ITURBIDE**

RESUMO

Artigo Inédito¹
Luiza Possamai Kons*

 <https://orcid.org/0000-0002-0094-7689>

*Universidade Estadual
do Paraná (UNESPAR),
Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2021.168680

¹ Este artigo deriva da dissertação *Juchitán de las mujeres: o documentário de vínculo na fotografia de Graciela Iturbide*, de Luiza Possamai Kons, apresentada em 2021 para obtenção do título de Mestre em Artes, Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Uma versão modificada e reduzida do texto está disponível nos Anais eletrônicos do XXV Encontro Estadual de História - História, Desigualdades e Diferenças, ANPUH-SP, 2020.



Este artigo pretende analisar a construção imagética das fotografias *Magnolia I* e *Magnolia II*, capturadas no ano de 1986 na cidade de Juchitán de Zaragoza, no Istmo de Tehuantepec, Sul do México, e presentes no livro fotodocumental *Juchitán de Las Mujeres*, de Graciela Iturbide. Partiremos de uma contextualização das características presentes no trabalho da fotógrafa, bem como das singularidades presentes na formação identitária das muxes, buscando entender se os retratos de *Magnolia* constituem uma visão essencialista, entendendo que os sistemas conotativos fazem parte da interpretação da linguagem fotográfica.

PALAVRAS-CHAVE Fotografia documental contemporânea; Graciela Iturbide; Muxes; Identidade

ABSTRACT

This article aims to analyze the imagetic construction of the photographs *Magnolia I* and *Magnolia II*, taken in 1986, in Juchitán de Zaragoza, Isthmus of Tehuantepec, south Mexico. These two photographs are present in Graciela Iturbide's documentary photo book *Juchitán de Las Mujeres*. We start from a contextualization of the characteristics present in the photographer's work, as well as the singularities present in the identity formation of the muxes, aiming to understand if the *Magnolia* portraits are part of an essentialist view, understanding that connotative systems are part of the interpretation of photographic language.

KEYWORDS Contemporary Documentary Photography; Graciela Iturbide; Muxes, Identity

RESUMEN

Este artículo busca analizar la construcción imagética de las fotografías *Magnolia I* y *Magnolia II*, hechas en el año de 1986 en la ciudad de Juchitán de Zaragoza, en el Istmo de Tehuantepec, Sur de México, y publicadas en el libro fotodocumental *Juchitán de Las Mujeres*, de Graciela Iturbide. Partiendo de la contextualización de las características presentes en el trabajo de la fotógrafa, así como de las singularidades en la formación de identidad de las muxes, buscamos entender si los retratos de *Magnolia* constituyen una mirada esencialista, entendiendo que los sistemas connotativos hacen parte de la interpretación del lenguaje fotográfico.

PALABRAS CLAVE Fotografía documental contemporánea; Graciela Iturbide; Muxes; Identidad

Este artigo busca analisar a construção imagética das fotografias *Magnolia I* e *Magnolia II*, capturadas no ano de 1986, na cidade de Juchitán de Zaragoza, no Istmo de Tehuantepec, Sul do México, e presentes no livro fotodocumental *Juchitán de Las Mujeres* (ITURBIDE, 2010), da fotógrafa Graciela Iturbide. Também se pretende entender se os retratos da muxe Magnolia constituem uma visão essencialista das muxes. Além da carência de trabalhos acadêmicos voltados a essa temática, existe uma visão estereotipada acerca desse grupo descrito como as transgêneras zapotecas, citadas em alguns textos jornalísticos como o terceiro sexo, e ainda a ideia de que a cultura da qual fazem parte se pauta em um matriarcado em que as muxes e a comunidade vivem em absoluta harmonia, como se se tratasse de um *paraíso queer*.

Para isso, se faz necessário adentrarmos nos processos de conotação propostos por Barthes. Ainda que a imagem seja *uma mensagem sem código* (1990) – isto é, denotativa –, sua mensagem é contínua: “essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é lida, ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos; ora, todo o signo supõe

um código”. Portanto, para que se possa entender a retórica dessas duas imagens, antes de mais nada, se faz necessário compreender o que são as muxes, em qual cenário histórico e geopolítico as fotografias de Magnolia estão inseridas, a proposta fotográfica apresentada por Iturbide e o próprio histórico da fotografia documental no México.

UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE AS MUXES

A cidade de Juchitán de Zaragoza, localizada no estado de Oaxaca, sul do México, é por diversas vezes citada como um local onde prevalece uma cultura matriarcal em contraste com todo o restante do país. Em comentário ao livro *Juchitán de las mujeres*, David Fossler diz que:

O imaginário popular guarda as imagens de mulheres que gozam de um estreito homossocialismo que lhes permite dançar entre si como namoradas e donzelas e graças ao qual o tradicional machismo mexicano é inoperante. (FOSLER, 2004, p. 63)¹

O pesquisador conclui o texto com uma visão mítica utópica relacionada às imagens e legendas: “Este Juchitán é outro México, um México em que se pode ver funcionar de outro modo a conjugação de elementos da identidade de sexo e gênero” (Ibidem, p. 69)².

Porém, ao contrário de uma visão superestimada acerca de uma sociedade matriarcal idealizada, conforme citado por Botton (2017), ainda que a mulher se ocupe do comércio das manufaturas, administrando o dinheiro da família, e o homem seja o responsável pelo espaço do campo, “essa dimensão pública feminina não é a dimensão do político administrativo, não é a dos governos das cidades, mas somente de uma espécie de campo ampliado ou estendido do doméstico” (BOTTON, 2017, p. 25) – ou seja, a última decisão é sempre do homem, como enfatiza a autora.

Em entrevista concedida a Olaya Barr (2013), Graciela Iturbide também discorda da ideia de que Juchitán seria uma utopia matriarcal, mas considera que as mulheres têm uma personalidade forte, e que existem algumas diferenças em relação a outros lugares: “Sim há a tradição de que os homossexuais, como Magnolia, são bem aceitos na sociedade, ajudam as mulheres no mercado e nas cantinas onde os homens não podem entrar” (ITURBIDE *apud* BARR, 2013)³.

A ideia de mulher e de um ser feminino se mesclam e se confundem justamente em figuras como Magnolia. Ainda que a fotógrafa a cite como homossexual, a definição acerca do que é ser uma muxe ultrapassa a barreira de gênero. Na perspectiva de Barbosa (2016), isso é essencial para que se compreenda o significado de estudar a cultura zapoteca, uma vez que as muxes são parte integrante da sociedade, ocupando funções sociais, como por exemplo tia, tio, professora, cozinheira, prostituta, filho. A autora também defende a identificação desse grupo como transgênero:

Para orientar o leitor, eu arriscaria uma definição de muxe, tendo como panorama o conceito de transgênero de Letícia Lanz (2014) – para a autora, que inaugura os estudos sobre transgeneridade no Brasil, o que define a condição transgênera é a transgressão da ordem normativa de gênero. Mulheres transgêneras e homens transgêneros, por exemplo, de modo geral, não se sentem conformes ao gênero ao qual foram assignados e ao próprio corpo. A autora também enfatiza a condição local do gênero, visão muito próxima à de Rita Segato, principalmente se temos em vista seu conceito sobre alteridade local (2007). (BARBOSA, 2016, p. 7)

De acordo com Botton (2017), as muxes seriam indivíduos que nascem com pênis, sem necessariamente terem que mantê-lo até o restante da vida, e que devem assumir publicamente algum papel atribuído às mulheres:

[...] uso de roupas femininas, seja sexualmente, através da homossexualidade, seja sentimentalmente, através de relações afetivas de aliança com outros homens, seja assumindo transitoriamente ou definitivamente a identidade de mulher. (BOTTON, 2017, p. 22)

No entanto, existem discordâncias quanto a considerá-las homossexuais. Barbosa (2016) considera essa uma definição equivocada, uma vez que existem muxes que se relacionam com *nguiu*, categoria local atribuída a mulheres masculinizadas. Em sua visão, a orientação sexual independeria da condição transgênera; além disso, “existem ‘muxes-homens’ e ‘muxes-mulheres’, ou seja, uma muxe pode viver ‘vestida de homem’ ou ‘vestida de mulher’ e não deixa, por isso, de ser muxe”. Como se pode observar, não há um consenso nas discussões de gênero relacionadas a este grupo, o

que se concorda é que são sujeitos classificados como masculinos ao nascer e que pertencem à comunidade zapoteca.

Para Barbosa, as muxes transitam “entre a exaltação e o escárnio” (BARBOSA, 2016, p. 10), pois, ainda que sejam reconhecidas dentro da comunidade, dificilmente um homem se casaria com uma delas por destoar do que seria considerado bom costume. Apesar disso, em uma Juchitán majoritariamente católica, as muxes estão presentes nas várias festividades religiosas, como homenagem aos santos e dia dos mortos, podendo também ser padrinhos ou madrinhas em casamentos. Apesar de estarem inseridas no contexto social, isso não significa que não sofram preconceito ou crimes de ódio (Ibidem). De acordo com a autora, existe uma diferenciação de gênero dentro do próprio universo muxe, onde as que se *vestem de homem* conseguem postos de trabalho socialmente mais valorizados, como psicólogo e advogado. Já as que se vestem de mulheres ocupam “funções mais comuns no mundo muxe: cozinheira, decoradora de festas, professora de dança [...]” (Ibidem, p. 13). No que tange ao vestuário, como os usados por Magnolia nos retratos de Iturbide, este corresponde ao típico traje istemenho popularizado na figura de Frida Kahlo, um fenômeno recente, conforme assinala:

As muxes, mais ou menos entre as décadas de 1930 e 1950, eram como qualquer outro homem, seja campesino ou artesão. Até usavam chapéus, e, talvez, o que as diferenciava de outros homens, segundo o que escutei da população mais velha, era a maneira de falar, a entonação da voz. Já para as décadas seguintes, as muxes já usavam shorts e camisetas – era a roupa cotidiana das muxes que atualmente têm entre 40 e 50 anos. É na década de 1980 que as muxes, principalmente da terceira geração, começam a usar roupas mais femininas. (Ibidem, p. 14)

O costume de usar os trajes regionais istemenhos só irá se consolidar entre as muxes nos anos 1990, como o conceito identitário traçado por Woodward: “as identidades são contingentes, emergindo em momentos históricos particulares” (2014, p. 39). Isto é, contrariamente a um ideal de paraíso *queer* onde se é livre para expressar o gênero, as muxes passam por constantes transformações que se dão também em resposta ao contexto social no qual elas estão inseridas, Amaranta Gómez (2004), muxe candidata a deputada federal, descreve em um artigo sua concepção do que seria ser muxe e encerra justamente apontando: “não estamos isentas de resistir às

mudanças culturais, políticas, econômicas e sociais que estão surgindo no México” (Ibidem, p. 208). O discurso de Amaranta se relaciona com a ideia de que as identidades são fluidas e são tanto influenciadas quanto influenciadoras do meio. Em uma perspectiva contrária à tentativa de simplificação proposta pelo discurso essencialista, Woodward escreve que:

O essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia; por exemplo, certos movimentos políticos podem buscar alguma certeza na afirmação da identidade apelando seja à “verdade” fixa de um passado partilhado seja a “verdades” biológicas. O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual. É necessário, entretanto, reivindicar uma base biológica para a identidade sexual? (WOODWARD, 2014, p. 15)

Em seu ensaio "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual", Kathryn Woodward explica que as identidades estão em constante transformação e não são unificadas, sendo negociadas

(como quando as muxes passam a sair às ruas vestidas com roupas e acessórios considerados *femininos*). De acordo com a autora, a formulação das identidades se dá de modo *não essencialista*, pois, ainda que haja movimentos criadores de uma narrativa pautada em uma história imutável ou de identidade étnica, tal perspectiva é sempre modificadora da sociedade vigente. A formulação identitária também se dá no fluxo entre os sistemas de representação relacionados às “práticas de significação” e aos “sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito” (Ibidem, p.17). É por meio dos sistemas de representação que existem os locais onde os indivíduos se posicionam e produzem os próprios discursos. O que nos faz observar que a afirmação de uma identidade que contraria os sistemas de representação dominantes gera um regime de instabilidade e disputas, em que essas práticas de significação, na busca pela produção de significados, são sempre pautadas em relações de poder.

FIGURA 1.
Graciela Iturbide, *Magnolia I*,
1986. Fotografia, 50,8 x 40,6 cm.



Magnolia: a construção imagética de uma muxe por Graciela Iturbide
Luiza Possamai Kons

A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA DE GRACIELA ITURBIDE E O CONTEXTO MEXICANO

O caráter documental faz parte da fotografia desde o início, e aos poucos o trabalho antes realizado por pintores e gravuristas em expedições científicas foi substituído pelos negativos fotográficos. Para Jorge Pedro Sousa (2004), o início do fotodocumentarismo surge na documentação da conquista do oeste dos Estados Unidos, nas primeiras expedições realizadas por fotógrafos e nas documentações de curiosidades etnográficas.

Essa perspectiva etnográfica também se constitui na história fotodocumental mexicana atrelada a fotógrafos europeus, que já no século XIX retratavam lugares e personagens diferentes daqueles do seu próprio país, segundo Carolina Santos: “Paisagens intocadas, monumentos e pré-hispânicos, cenas rurais e figuras indígenas com seus costumes e trajes típicos, contrastando com o universo progressista e branco do europeu” (2014, p. 164). Desse modo, a fotografia mexicana está associada a uma tradição ruralista e indigenista moldada em um exotismo que, para a autora, contribuiu com uma visão paternalista dos próprios fotógrafos mexicanos: “ao invés de pautar uma identidade própria compartilhada com seus concidadãos, os fotógrafos buscavam sempre no ‘outro’ (do meio rural,

indígena ou pobre) a conformação de sua nacionalidade” (Ibidem, p. 164). Ao invés de se criarem as próprias bases identitárias com base em referências coletivas, delineou-se uma noção identitária pautada em esquemas prévios (o olhar do colonizador):

Além de evidenciar a submissão e o condicionamento a modelos de fotografar europeus e estadunidenses anteriormente firmados, esse tratamento revelava a existência de um conflito interno, já que o México retratado por tais fotógrafos também lhes era desconhecido. Ainda que privilegiassem as dimensões rurais e indígenas do seu país, os fotógrafos não viviam tal realidade: o ruralismo fotográfico era realizado a partir de uma perspectiva urbana e o indigenismo, de uma perspectiva não indígena. A alteridade experimentada pelo estrangeiro era, então, igualmente sentida pelos fotógrafos locais, que enxergavam e representavam a sua terra e o seu povo na condição de “outro”. (SANTOS, 2014, p. 171)

Para Santos, o trabalho de Graciela Iturbide em Juchitán é “estático, *a-histórico* e arquetípico” (Ibidem, p. 171), sendo um exemplo (ao lado de outros trabalhos fotográficos como o de Flor Garduño)

de fotografia indigenista. De fato, o início da carreira de Iturbide se dá no registro de populações originárias: ao entrar no Centro Universitario de Estudios Cinematográficos da Universidad Autónoma de México e tornar-se assistente do fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, que ministrou aulas na universidade, a fotógrafa o acompanha em viagens pelo território mexicano. A convite do Archivo Etnográfico del Instituto Nacional Indigenista de México, Iturbide registra, em seu primeiro trabalho fotodocumental, *Los que viven en la arena*⁴, a população *Seri*, composta de pescadores nômades que vivem no deserto de Sonora.

O contato com a cultura zapoteca e as mulheres de Juchitán ocorre no ano de 1979 a convite do pintor Francisco Toledo⁵, onde inicia uma série que culminaria no livro *Juchitán de las mujeres*, finalizado em 1989 depois de quase uma década de registros fotográficos:

Eu tive a sorte de receber, em 1979, uma ligação de Francisco Toledo que, sem eu saber, me ofereceu o projeto (de Juchitán). É um lugar mítico que foi visitado por Cartier-Bresson, Einstein, Tina Modotti, Frida Kahlo, algo que eu não sabia quando recebi a ligação. Ele queria que eu tirasse uma série de fotos que mais tarde ficariam na Casa de Cultura local. Então, eu passei

longos períodos de tempo vivendo ali. Eu conseguia me manter graças às litografias que Francisco me deu como presentes para vender, porque naquela época eu estava completamente quebrada. Em Juchitán eu passei muito tempo no mercado público, saindo com as mulheres de lá – mulheres grandes, fortes, politizadas, emancipadas e maravilhosas. Eu descobri esse mundo de mulheres e tratei de passar um tempo com elas, que me deram acesso ao seu cotidiano e às suas tradições. (ITURBIDE, p. 1 *apud* KELLER, 2007)⁶

Esta tornou-se a série mais reconhecida da fotógrafa. As fotografias são acompanhadas, desde a primeira edição⁷, pelo ensaio "El hombre del pinto dulce", da escritora de Elena Poniatowska⁸. Nesse texto as mulheres surgem fortes e grandiosas, agem conforme as próprias escolhas e parecem não sofrer com as opressões de gênero que, assim como em outras territorialidades do México, também estão presentes em Juchitán:

Juchitán é diferente de qualquer outra cidade. Tem o destino de sua sabedoria indígena. Tudo é diferente, as mulheres gostam de caminhar abraçadas e assim dominam os protestos,

panturrilhas, o homem um gatinho enfiado nas pernas, um cachorrinho que deve ser repreendido “Fica quieto”. Elas caminham tentando umas às outras, brincando, invertem os papéis, agarram o homem que olha para elas da cerca, puxam-no, seguram a mão dele enquanto as mães mentem para o governo e às vezes também para o homem. São elas que vão às passeatas e batem nos policiais. (PONIATOWSKA, 2010, p. 6)⁹.

As fotografias de Graciela e o ensaio escrito por Elena suscitam debates, uma vez que teriam contribuído para uma perspectiva de Juchitán como uma utopia matriarcal, conforme já mencionado, mas a questão se complexifica ao abordarmos o imaginário enquanto formulador de identidade. A pesquisadora Kátia Lombardi, utilizando-se dos conceitos de imaginário traçados por Gilbert Durand¹⁰, cunha o termo *documentário imaginário* para tratar de fotógrafos que criam imagens com base no *mundo imaginal*, aquele que flana entre o mundo real e o mundo da imaginação, potencializando-se o campo para a experimentação: “a imagem fotográfica sempre dependerá de um apreciador para ganhar significado. Diante de um signo de estatuto tão instável, cada receptor é induzido a buscar seu próprio modo de

interpretação” (LOMBARDI, 2007, p. 42). Além disso, em se tratando de estética, e de um regime estético, a implicação das escolhas ganha diferentes efeitos no dito *real*. Isto é, as representações dos corpos não são neutras, e o olho, a lente do espectador, estrutura-se por um emaranhado de representações socialmente construídas. Implicações estas que se darão no plano imagem, mas principalmente em suas derivações que ultrapassam a materialização fotográfica e percorrem o campo dos discursos. A própria fotógrafa fez questão de afirmar: “Eu interpreto o que está no mundo, e o público interpreta o que eu interpretei”¹¹. O raciocínio se insere na problemática da autonomia na arte contemporânea (FABRIS, 2001), em que se entende que esta ocupa um tempo e espaço próprios:

Trata-se, para a arte, de uma mutação estrutural e perceptiva. A primeira explicita-se na busca de uma nova ideia técnica que, ao acabamento exaustivo da obra tradicional, contrapõe o confronto direto do artista com a matéria e o conceito, da qual resulta não a verossimilhança acadêmica e sim a enunciação do processo criador, como fruto da visão, da escrita plástica e da organização de um espaço dotado de leis próprias. A segunda

dirige-se diretamente ao espectador, conferindo-lhe um papel ativo na decodificação da obra de arte. (FABRIS, 2001, p. 15)

Isto é, a série *Juchitán de las mujeres* está inserida na chamada fotografia documental contemporânea, que se firma a partir de 1950 (MORAES, 2014), assumindo justamente uma perspectiva de autonomia a partir da qual se entende que a fotografia, como “documento/representação, contém em si realidades e ficções” (KOSSOY, 2002, p. 14). Assim, nos seis anos que visitou Juchitán regularmente, indo e vindo da Cidade do México e estabelecendo vínculos afetivos com os personagens registrados, é impossível, em última instância, que as imagens estejam dissociadas de sua própria perspectiva: “Eu fotografei a minha Juchitán. É o que eu vi”¹², afirma a fotógrafa em entrevista (ITURBIDE, 2015).

Nesse sentido, conforme Sontag (2004), o ideal de uma objetividade será quebrado pelo que a autora nomeia como uma “transparência estritamente seletiva” (SONTAG, 2004, p.9). Assim, ao analisarmos as múltiplas camadas características de uma linguagem aprofundada como o documental, é necessário entendermos a imagem como conotativa, o que responde em parte à pergunta anterior – seria toda fotografia detentora de informação? A resposta, acreditamos,

é sim. Ao partirmos da conotação fotográfica proposta por Barthes, percebemos que esta se desenha sobre a denotação da própria imagem, isto é, ao se escolher determinado enquadramento em vez de outro, ou determinada temática em vez de outra, formam-se signos passíveis de interpretação, como veremos, ultrapassam um modelo de decodificação resoluto.

Ocorre que, nesse processo, a mensagem conotada – essa segunda camada, por assim dizer – fica escurecida, tal qual um negativo que não reagiu aos sais de prata. Está ali, mas é tratada como se não estivesse. Barthes aborda a questão em seu ensaio "A mensagem fotográfica" (BARTHES, 1990), em que explica os conceitos dos dois tipos de mensagem fotográfica e insere a problemática da fotografia ser muitas vezes tratada exclusivamente como aquilo que chama de *analogon*, a mensagem denotativa. Isso porque *analogon* seria essa semelhança tão estrita com o dito real que por vezes é, de fato, confundida com a ideia da existência dessa realidade crua, unilateral e acessível a todos os olhares. Por *analogon* temos a mensagem denotativa, a cena em si, o que está na imagem. Uma mensagem sem código, que pode ser traduzida em frases que escutamos no nosso próprio dia a dia, "ver para crer", "se eu vi é porque é", nas quais se coloca a fotografia em um patamar de representante da verdade,

FIGURA 2.
Graciela Iturbide, *Magnolia II*,
1986. Fotografia, 46,67 x 32,39
cm. Coleção SFMOMA, São
Francisco. © Graciela Iturbide



Magnolia: a construção imagética de uma muxe por Graciela Iturbide
Luiza Possamai Kons

e não como um suporte que em dado momento se apropriou do desenrolar de uma cena do presente. Nesse sentido, para Barthes, o paradoxo fotográfico reside na existência de duas mensagens: a denotativa, em sua ausência de código, e a conotativa, passível de códigos de interpretação e que é justamente difícil de ser descrita uma vez que o plano da palavra corresponde a outra estrutura que não a sua. Contudo, além da dificuldade presente nesta conotação há também a própria carência de estudos de imagem no ensino regular. Aprendemos a ler e a escrever sem, no decorrer desse processo, termos um momento no raciocínio e leitura de imagens. Dessa forma, a crença da mensagem denotativa como testemunha ocular do real é mantida, inclusive em espaços que estariam destinados a essa discussão. Consciente ou inconscientemente, fazemos escolhas e, com esses recortes, assim pulsamos o imagético de códigos.

No que concerne a *Magnolia I e II*, e também às outras as fotografias presentes no livro *Juchitán de las mujeres*, e à estrita relação entre informação e arte na fotografia documental, faz-se necessário discutir a conotação dentro desta linguagem, uma vez que, ainda que o autor entenda que dentro do artístico os códigos sejam levados em consideração, não podemos esquecer que, nesse limiar em específico, a mensagem denotativa é, por vezes, tratada como una. Isto é, a

fotografia documental, adornada por uma estética petrificante, é cultuada pelo grande público como um aporte do que seria o real, ignorando-se, assim, a linguagem artística e o trabalho sobre essa ideia de realidade, além da necessidade de levantar discussões sobre métodos, sobre como lidar com as pessoas à frente da câmera ou como trabalhar com esses recortes de maneira honesta. Em outras palavras, outro questionamento que se insere nesse gênero de intersecções é: como estabelecer relações entre o ético e estético?

ANÁLISE IMAGÉTICA DE *MAGNOLIA* I E II

Foi quando Graciela Iturbide estava em uma cantina em Juchitán que a muxe Magnolia apareceu decidida a posar para a câmera. Ambas se dirigiram para o quarto da zapoteca, no que a fotógrafa estabelece como relação de cumplicidade, sem excluir a atenção focada ao próprio gosto pessoal:

Nesse sentido, sou muito egoísta. Eu fotografo o que eu gosto. E, em geral, os retratos que faço são por cumplicidade. Por exemplo, [para a foto de] Magnolia, a travesti com o espelho, ela me pediu. Mas, em geral, eu tiro retratos quando as pessoas

me pedem, é no momento. Magnolia me disse: “Aí está, meu amor!” – porque é assim que falam os muxes – “Aí está, meu amor, tire uma foto minha!” “Claro, Magnolia.” Bom, naquele dia ele se vestiu como quis no quarto e fizemos o que ele queria, e o que eu queria, está me entendendo? Nunca penso em um retrato [antes], a não ser que seja um pintor ou algo mais pessoal. Mas em Juchitán foi no momento. Eu preciso de cumplicidade. (BARR, 2013)¹³

A declaração vai de encontro ao plano denotativo da imagem, uma vez que tanto *Magnolia I*, em que a personagem fita a câmera, quanto *Magnolia II*, em que o espelho é posicionado de modo a transmitir uma perspectiva de dualidade na qual o reflexo possa ser visualizado pela câmera, revelam uma escolha pensada para um retrato posado.

Em *Magnolia I* (figura 1), com a cabeça esticada em seu *sombrero*, que parece milimetricamente colocado de modo a deixar a estampa triangular paralela ao rosto, o colar alinhado ao decote, o meio sorriso da muxe transmite leveza e satisfação. O braço direito dobrado em direção à cintura, e o braço esquerdo esticado, segurando o detalhe rendado do vestido, em gestos que remetem

ao imaginário feminino, contrastam com o maxilar quadrado e os membros musculosos. O fundo de chão batido e a tintura descascada localizam a retratada em um cenário que claramente não é um estúdio, trazendo uma perspectiva de intimidade. Ao entrarmos em um símbolo de feminilidade, socialmente construído, nos seios que se projetam em um decote, Magnolia parece fazer uso de alguma forma de enchimento.

Já em *Magnolia II* (figura 2), o estereótipo mexicano evocado pelo sombrero, bem como do vestido curto contrastante com o corpo musculoso da retratada, cede espaço a uma brincadeira do estereótipo de sedução de um feminino que se revela sem se mostrar: o vestido é florido, mas é longo, o decote e parte dos braços são tampados. A roupa clara, florida, remete ao imaginário de pureza e romantismo, no qual os olhos lânguidos flertam sem nunca consolidar de fato a mirada. A dualidade de *Magnolia II* é reafirmada no reflexo, na formação de justamente duas Magnolias. O imaginário que se molda com as muxes poderia ser traçado como a eufemística do regime noturno das imagens de Durand, que se dá pela ambivalência: “Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas” (DURAND, p. 194, 2012). As imagens entram em um jogo sugestivo, em uma camada ambivalente, em uma libido que nunca é uma coisa

só, em um amor que ainda que seja amor, sente ódio. E na própria fluidez do que seria a simbólica do feminino:

[...] na qual o princípio feminino é necessário à realização do Pleroma: o Salvador vem “formar”, e assim salvar, a Sofia feminina, figura das nossas almas incompletas. Vê se, em todos esses exemplos, tanto psicológicos como históricos, como o imperialismo do imaginário, ao acrescentar uns símbolos a outros, ao acrescentar, como mostramos, à temporalidade lunar a feminilidade menstrual, esboça uma eufemização que em si mesma é indicativa de uma ambivalência a partir da qual as atitudes diante do tempo e da morte podem se inverter. (DURAND, 2012, p. 195)

Enquanto em *Magnolia I* as escolhas parecem ter partido mais da retratada, em *Magnolia II*, o uso do espelho que tem o reflexo perfeitamente formado na imagem e o olhar da retratada direcionado para cima parecem remeter a uma escolha de Graciela; talvez sua criação em um internato católico tenha contribuído para a construção, em seu ideário, dessa duplicidade, uma perspectiva cristã dualista e

arquetípica em que bem e mal, Deus e o Diabo, Esaú e Jacó, estão a todo tempo disputando espaço dentro dos indivíduos.

Para além de sua materialidade, essas fotografias ajudam a suscitar um debate necessário, ainda mais ao tomarmos conhecimento de padrões patriarcais na cultura de Juchitán. As escolhas de Magnolia nos fazem pensar nas articulações construídas de gêneros que não foram e nunca serão fixos, e daí a pergunta: o que é ser mulher? E de quais mulheres estamos tratando? Ao abordarmos as consequências de mecanismos de opressão nos corpos, não podemos esquecer que a performatividade também se dá nos entres. Nesse sentido, Judith Butler (2003) questiona a ideia de uma mulher universal agente do feminismo, pois, ao alocarmos os sujeitos baseados em universalismos, inevitavelmente estamos criando mecanismos de exclusão:

Que relações de dominação e exclusão se afirmam intencionalmente quando a representação se torna o único foco da política? A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a ideia de “representação” só venha realmente

a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma. (BUTLER, 2003, p. 22)

Em *Magnolia I* e *Magnolia II* se contrastam as vestes de Magnolia com as de um retrato anterior, realizado no mesmo dia na cantina em que se conheceram (figura 3). Nele a muxe aparece à esquerda, segurando duas garrafas de cerveja e, fora o colar de pérolas, que também está presente nos outros dois retratos, usa uma calça rente ao corpo e um cinto, tido como um instrumento de imposição da masculinidade convencionada sobre o ideário feminino, bem como uma típica camisa campesina, comum em Oaxaca (FOSLER, 2004).

Saber que em *La Cantina* Magnolia não usava roupas exclusivamente femininas confere a informação de que, além de desejar ser fotografada, desejava ser retratada com vestimentas exclusivamente femininas, de modo diferente ao que, provavelmente, usava em seu dia a dia. A mescla de diferentes modos de se vestir é o lembrete que roupas são símbolos socialmente construídos:

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um

original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. (BUTLER, 2003, p. 197)

Isto é, não existe uma identidade fixa e nem um passado único: a cada vez que a história é pensada, novos discursos são criados e um novo passado é modulado. Isso pode ser dito das muxes, que optam por se vestir com trajes típicos segundo a fluidez de um contexto específico, mas também daquilo que Woodward chama de *crise de identidade* (2014, p. 20), ocasionada pela aceleração da migração em decorrência da globalização: o contato entre as diferentes culturas, identidades plurais que ao mesmo tempo se contestam, em um fenômeno caracterizado pelas desigualdades sociais. Dessas *choques de convivência*, oriundos de diásporas ocasionadas por conflitos e aceleração econômica, cria-se um período histórico de “colapso das velhas certezas” e caracterizado “pela produção de novas formas de posicionamento” (Ibidem, p. 25). E aqui, o posicionamento se modula na lógica da pluralidade de centros, por *deslocamentos*, a partir da



FIGURA 3.
(PÁG. ANTERIOR)
Graciela Iturbide, *La cantina*, 1986. Fotografia, 29,5 x 44 cm. © Graciela Iturbide,
© Colecciones Fundación MAPFRE / Fernando Maquieira.

qual não se é mais possível abordar classe segundo moldes marxistas, porque as estruturas sociais tradicionais de pertencimento, como as próprias relações de classe e a ideia de nação, são questionadas. Então, surgem outros pontos de conflito social e formação de identidade, “tais como [aqueles] baseadas no gênero, na ‘raça’, na etnia ou na sexualidade” (Ibidem, p. 30). Esses novos movimentos sociais, “como por exemplo as mulheres negras que têm lutado pelo reconhecimento de sua própria pauta no interior do movimento feminista” (Ibidem, p. 30), encaram a identidade a partir de uma postura não essencialista, enfatizando a fluidez e atravessando uma *identificação* inerente à própria classe social: entendendo que a formulação dos indivíduos perpassa vários pontos. Por isso, ao registrar uma Magnolia que nos mostra uma identidade questionadora do essencialismo de uma versão original, temos a construção imagética que aponta para uma identidade modulável e influenciada tanto pela própria regionalidade quanto por fatores políticos e globais.

CONCLUSÕES

Em artigo publicado em junho de 2019 na revista *Art in America* (ASOKON, 2019), a fotógrafa Graciela Iturbide aparece como uma

Magnolia: a construção imagética de uma muxe por Graciela Iturbide
Luiza Possamai Kons

artista verdadeiramente comprometida com sua visão interior. No artigo é citado algo que a fotógrafa já havia dito à curadora Kristen Gresh: “A obsessão inconsciente que nós, fotógrafos, temos é de que não importa aonde vamos, nós queremos encontrar um tema que carregamos dentro de nós mesmos”¹⁴. As respostas de Iturbide se focam em demonstrar a consciência de que seu olhar é o ponto de partida da obra, e não há como ter um controle sobre a fotografia e a maneira como esta será interpretada: “Há imagens que caminham sozinhas e que não se pode fazer nada, tem que deixá-las partir” (ITURBIDE *apud* ASOKAN, 2019, n.p.)¹⁵.

Ainda que seu trabalho seja criticado por trazer certo exotismo e certa aura de mistério, associados a uma ideia indigenista e influenciados por um chamado olhar europeu, as fotografias *Magnolia I* e *Magnolia II* não podem ser consideradas essencialistas, pois não há uma busca folclórica sobre a personagem ou uma ideia de identidade fixa. Tanto ao se visualizar as imagens quanto ao se conhecer o contexto em que as mesmas foram feitas percebe-se a fluidez dessa identidade. *Magnolia*, ao ser fotografada com roupas femininas tipicamente istemenhas, em uma época em que as muxes ainda não saíam vestidas desse modo, revela um passado identitário que se funde e é moldável: “isso não significa negar que a identidade tenha um

passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação” (WOODWARD, 2014, p. 28).

As fotografias de *Magnolia* se inserem em uma perspectiva contemporânea da arte, e ainda que possam ser associadas em um primeiro momento a um viés político e feminista, por se configurar as muxes, em algumas análises como figuras transgênero, esse não é o enfoque dado por Iturbide:

E por causa de Juchitán, muitas pessoas me descrevem como feminista. Eu digo a eles, sim, eu sou feminista, mas minha fotografia não é. Sim, eu ajudo as feministas. Mas, no meu trabalho, não sou nem política nem feminista. Sou política, faço parte da população politizada. Mas minha intenção [na arte] não é política nem matriarcal. (BARR, 2013, n.p.)¹⁶

Por consequência, fotografias como *Magnolia I* e *Magnolia II* se moldam inevitavelmente em construções arquetípicas, uma vez que a própria definição de real se forma em uma ficção (RANCIÈRE, 2012). Nesse sentido, essas imagens fazem parte do Documentário Imaginário, segundo o termo de Lombardi (2007) para definir as

fotografias documentais contemporâneas, nas quais a proposta de um relato fiel do que se vê é substituída por um discurso imagético que se assume como parcial e criador dos próprios signos.

NOTAS

1 “El imaginario popular almacena las imágenes de mujeres que disfrutan de un homo-socialismo estrecho que les permite bailar entre ellas cual novias y amancebadas y gracias al cual el tradicional machismo mexicano queda inoperante”.

Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções foram feitas pela autora deste texto.

2 “Este Juchitán es otro México, un México en el cual se puede ver funcionar de otra manera la conjugación de los elementos de la identidad de sexo y género”.

3 “Sí, hay la tradición que los homosexuales, como Magnolia, son muy bien aceptados en la sociedad, ayudan a las mujeres en el mercado y en las cantinas donde los hombres no pueden entrar.”

4 Série em que registra a população *Seri*, pescadores nômades que vivem no deserto de Sonora, noroeste do México, e próximo aos Estados Unidos, local onde muitos migrantes que tentam entrar em território estadunidense morreram e morrem sem alcançar seu objetivo. Na primeira série documental de Graciela Iturbide, em que junto com outros fotógrafos e antropólogos, foi convidada em 1978, pelo Arquivo Etnográfico do Instituto Nacional Indígena do México para documentar populações indígenas. A escolha por registrar o *Seri* partiu da fotógrafa.

5 Francisco Toledo (1940-2019) nasceu na cidade de Juchitán na província de Oaxaca e também morreu em sua cidade de origem. Foi um dos maiores responsáveis por tornar o local mundialmente conhecido, sendo o patrimônio Instituto de Artes Gráficas (IAGO), que abriga desde 1988 uma das coleções mais valiosas de um dos estados mais pobres do México. Suas criações que abordavam um universo fantástico de um México rural, com uma linguagem contemporânea, tornaram-no um dos artistas mexicanos de maior reconhecimento internacional. Também se destacou por ser um promotor cultural mantendo por meio de bolsas, desde crianças em idade pré-escolar até jovens universitários, e por sua preocupação com as questões ambientais. Informações extraídas de texto escrito por Alberto López para o jornal *El País* (LÓPEZ, 2021).

6 “I was lucky enough to get a call in 1979 from Francisco Toledo who, without knowing me, offered me the (Juchitán) project. It is a Mythical place that had been visited by Cartier-

Bresson, Einstein, Tina Modotti, Frida Kahlo, something I did not know when Francisco Toledo called me. He wanted me to take a serie of pictures that would later be kept in the local Casa de Cultura (Cultural Center). I then spent long periods of time living there. I was able to support myself thanks to the lithographs Francisco gave me as presents to sell, because in those days I was completely broke. In the Juchitán I spent a lot of time at the public market, hanging out with the women there, these big, strong, politized, emancipated, wonderful women. I discovered this world of women and I made my business to spend time with them and they gave me access to their daily world and to their traditions."

7 Publicada em 1989 por Ediciones Toledo.

8 Elena Poniatowska nascida em Paris no ano de 1932, é uma das escritoras de maior reconhecimento no México sendo a primeira mulher a receber o Prêmio Nacional de Jornalismo com *La Noche de Tlatelolco*; recebeu também o prêmio Prêmio Xavier Villaurrutia, que recusou perguntando se iriam premiar os mortos no massacre. Além das novelas *La flor de lis*, *De noche vienes*, *Tlapalería*, *Paseo de la Reforma*, *Hasta no verte Jesús mío*, *Querido Diego, te abraza Quiela*, *Tínísima* (com o qual ganhou o Premio Mazatlán em 1992), *La piel del cielo*, que ganhou o Premio Alfaguara de novela em 2001. E pelo livro *El tren pasa primero*, o Prêmio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2007). Recebeu o título de Doutor Honoris Causas de Universidades como da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) e da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), também ganhou o prêmio Mary Moors Cabot de jornalismo da Universidade de Columbia (2004). Em 2013, recebeu o prêmio literário de maior relevância em língua espanhola, o Miguel de Cervantes.

9 "Juchitán no se parece a ningún otro pueblo. Tiene el destino de su sabiduría indígena. Todo es distinto, a las mujeres les gusta andar abrazadas y así van avasallantes las marchas, pantorrillas, el hombre un gatito metido en sus piernas, un cachorro al que hay que reconvenir 'Estate quieto'. Caminan tentándose las unas a las otras, retozando, invierten los papeles, agarran al hombre que desde la valla las mira, tiran de él, le meten mano mientras le mientan madres al gobierno y á veces también al hombre. Son ellas quienes salen a las marchas y le pegan a los policías."

10 Antropólogo e filósofo da ciência, Gilbert Durand (1921- 2012) foi o fundador do Centro de Pesquisas do Imaginário de Grenoble, criado em 1966. Os estudos de Durand e do Centro são

o contraponto a saberes positivistas que relegam a imagem ao segundo plano e que propõem que a materialidade de poder ser totalmente decodificada. Para estruturar seu pensamento, Durand, discípulo de Bachelard, parte de um pensamento influenciado pelos arquétipos de Jung e se baseia em uma imaginação que é sempre constituída por imagens simbólicas que são processadas individualmente, mas que são culturalmente determinadas: disso resulta uma espécie de espiral em que os sujeitos, ao mesmo tempo que são influenciados, também são geradores de símbolos. O trajeto de sentido da imagem, traçado por um extenso estudo antropológico, mescla-se entre o biológico e o social.

11 “Yo interpreto lo que que hay en el mundo, y igual el público interpreta lo que yo interpreté.”

12 “Yo fotografié mi Juchitán. Es lo que yo vi.”

13 En ese sentido, soy muy egoísta. Yo tomo lo que a mí me gusta. Y en general los retratos que hago son por complicidad. Por ejemplo, [para la foto de] Magnolia, la travesti con el espejo, ella me lo pidió. Pero, en general, yo tomo retratos cuando la gente me lo pide, es en el momento. Magnolia me dijo, “Hay mi amor!” -porque así hablan los muxes- “Hay mi amor, hazme una foto!”. “Claro Magnolia.” Pues aquel día él se vistió como quiso en el cuarto e hicimos lo que él, y lo que yo quisimos, ¿me entiendes? Yo nunca pienso en un retrato [antes] al menos, de que sea un pintor o algo más personal. Pero en Juchitán fue en el momento. Yo necesito complicidad.

14 “The unconscious obsession that we photographers have is that wherever we go we want to find a theme that we carry inside ourselves.”

15 “Hay imágenes que caminan solas y que aún no puede hacer nada, las tiene que dejar.”

16 “Y por parte de Juchitán, mucha gente me califica de feminista. Yo les digo, sí, soy feminista, pero mi fotografía no. Sí ayudo a las feministas. Pero en mi trabajo no soy ni política ni feminista. Soy política, soy una gente politizada. Pero mi intención [en el arte] no es política, ni matriarcal.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASOKON, Ratik. Critical Eye: Charting the Inner Landscape. **Art in America** - The guide museums, Galleries, and Artists, 1 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/critical-eye-charting-the-inner-landscape/>> Acesso em: 29 jul. 2019.

BARBOSA, Luanna. Muxes: Entre localidade e globalidade transgeneridade em Juchitán, Istmo de Tehuantepec. **Revista Mandrágora**, São Paulo, v. 22, n. 2, 2016, pp. 5-30.

BARR, Olaya. Entrevista a la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide (n. 1942). **Esferas**: The Undergraduate Student Journal of the NYU Department of Spanish and Portuguese, n. 1, primavera 2013. Disponível em: < https://esferasnyu.wordpress.com/past-issues/issue_one/practice-1/entrevista-a-la-fotografa-mexicana-gabriela-iturbide-n-1942/#_ftnref2>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica (1961). In BARTHES, Roland. **O Óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOTTON, Viviane Bagiotto. Muxes: gênero e subjetivação, entre a tradição e as novidades. **Revista Ecopolítica**, São Paulo, n. 17, jan-abr 2019, pp. 19-32.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**: introdução

à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FABRIS, Annateresa. Arte moderna: algumas considerações. In FABRIS, Annateresa; ZIMMERMANN, Silvana. **Arte Moderna**. São Paulo: Experimento, 2001, pp. 15-32.

FOSLER, David. Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide. **Ámbitos**-Revista de estudios de Ciências Sociais y humanidades, n. 11, 2004, pp. 63-69.

GÓMEZ, Amaranta. Trascendiendo. **Desacatos**, n. 15-16, outono-inverno 2004, pp. 199-208.

ITURBIDE, Graciela, HARAZIM, Dorrit. **Solitary Bird**. 8 mar. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/en/revista-zum-9/passaro-solitario/>> Acesso em jan. 2021.

ITURBIDE, Graciela. **Juchitán de Las Mujeres**. Cidade do México: Editorial RM, 2010.

ITURBIDE, Graciela. **La entrevista por Adela - Graciela Iturbide**, 19 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=plvr6v09Tgw>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

KELLER, Judith. **Graciela Iturbide: Juchitán**. Los Angeles: Getty Publications, 2007.

KOSSOY, Boris. **O paradigma da fotografia**. 2014. Disponível em: <http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma_pt.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2019.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Dissertação. Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LÓPEZ, Alberto. **Francisco Toledo, el artista inquieto más influyente de México**. 17 jul. 2021. Disponível em: <<https://elpais.com/mexico/2021-07-17/francisco-toledo-el-artista-inquieto-mas-influyente-de-mexico.html>> Acesso em: 18 nov. 2021.

MORAES, Rafael. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 16, jan./jun. 2014, pp.53-84.

PONIATOWSKA, Elena. El hombre del pinto dulce. In: **Juchitán de las mujeres/ Graciela Iturbide**. México D.F:Editorial RM, S.A de C.V, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 51-81.

SANTOS, Carolina. Hecho en México: a questão da identidade nacional na fotografia mexicana. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 31, dez. 2014, pp. 162-179.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In TADEU, Tomaz (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOBRE O AUTOR

Luiza Possamai Kons é mestranda no Programa de Pós-Graduação (Mestrado Profissional) em Artes da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), que integra a Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

Artigo recebido em 24
de junho de 2020 e aceito em 9 de
novembro de 2021.



COMUNIDADE MINIATURA: ARTE, MODERNIDADE E VAZIO

ARTUR DE VARGAS GIORGI

**MINIATURE COMMUNITY:
ART, MODERNITY,
AND EMPTINESS**

**COMUNIDAD MINIATURA:
ARTE, MODERNIDAD
Y VACÍO**



RESUMO

A expansão da modernidade coincidiu com a miniaturização do mundo, uma condição destacada, em muitas oportunidades, por Walter Benjamin, que afinal a transformou numa espécie de método. Seguindo essa proposta, este texto se detém em produções críticas e artísticas que se valem das formas da miniaturização. Oscar Masotta, León Ferrari, Albertina Carri e artistas ligados ao conceitualismo são protagonistas nessa comunidade imprópria, que encontra no jogo com as miniaturas uma forma de relação com o vazio.

PALAVRAS-CHAVE Modernidade; Comunidade; Miniatura; Oscar Masotta; León Ferrari; Albertina Carri

The expansion of modernity coincided with the miniaturization of the world, a condition highlighted, on many occasions, by Walter Benjamin, who ultimately turned it into a kind of method. Following this proposal, this text focuses on critical and artistic productions that use the forms of miniaturization. Oscar Masotta, León Ferrari, Albertina Carri and artists connected to conceptualism are protagonists in this improper community, which finds in the game with the miniatures a form of relationship with the emptiness.

KEYWORDS Modernity; Community; Miniature; Oscar Masotta; León Ferrari; Albertina Carri

RESUMEN

La expansión de la modernidad coincidió con la miniaturización del mundo, una condición subrayada, en muchas oportunidades, por Walter Benjamin, que, finalmente, la convirtió en una especie de método. Siguiendo esa propuesta, este texto se detiene en producciones críticas y artísticas que se valen de las formas de miniaturización. Oscar Masotta, León Ferrari, Albertina Carri y artistas vinculados al conceptualismo son protagonistas en esa comunidad impropia, que encuentra en los juegos con las miniaturas una forma de relación con el vacío.

PALABRAS CLAVE Modernidad; Comunidad; Miniatura; Oscar Masotta; León Ferrari; Albertina Carri

A expansão da modernidade coincidiu com a miniaturização do mundo. Um mundo em miniatura é um mundo portátil, afim com a reprodutibilidade técnica e a paixão pelo arquivamento, uma condição que foi experimentada, como sabemos, com euforia, mas igualmente com mal-estar. Da invenção do daguerreótipo à arte como forma de vida e documentação; passando, é claro, pelas Exposições Universais e pelos panoramas; pelos *magasins de nouveautés* e pelas Passagens de Paris; pela emergência do *cinematismo* e pelas fotografias aéreas; pela industrialização dos jogos e dos brinquedos, das quinquilharias e dos *souvenirs*; pela museificação e pelas formas institucionais (públicas e privadas) do colecionismo mais variado; pela definição do inconsciente como arquivo “infinito” e pela física quântica; pelas diásporas e pelos exílios; pela televisão *non-stop* e pelo vídeo; pelo difícil aprendizado da arquitetura de Las Vegas; pela viagem à Lua e pelas perspectivas de exploração do espaço; pela desmaterialização da arte e pela ascensão da cultura; pelas telas dos celulares e pelas mínimas e onipresentes imagens digitais (etc.) – enfim, em seu processo de ocidentalização do mundo, a modernidade parece ter coincidido, cada vez mais, com a produção de um mundo dado à escansão, um mundo em escala¹.

Walter Benjamin – o mais vigoroso dos miniaturistas modernos, ao lado de Marcel Duchamp – elaborou a partir dessa condição um procedimento, um método, talvez, já que a fragmentação, o colecionismo e a citação alegórica são móveis intempestivos do seu pensamento: “Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção” (BENJAMIN, 1987, p. 61)². Em Benjamin, a miniatura é obra e resíduo: sua imagem está sempre banhada por uma luz crepuscular, que oscila entre o vir a ser e a extinção, no palco já arruinado da história. Tomemos do autor, então, um fragmento, uma cintilação presente nessa coleção de miniaturas que é *Rua de mão única*: em sua pulsação ela poderia servir de epígrafe, ou como uma espécie de endereçamento, um preparo para uma comunidade (em) miniatura que, no auge do capitalismo tardio, gira em torno de um centro ausente, uma e outra vez.

FARDOS: EXPEDIÇÃO E EMPACOTAMENTO

Eu ia de manhã cedo, de automóvel, através de Marselha em direção à estação e, assim que no caminho me deparavam lugares conhecidos, depois novos, desconhecidos, ou outros de que eu só conseguia lembrar-me inexatamente, a cidade

tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes que ele me desaparecesse dos olhos no baú do depósito por quem sabe quanto tempo. (Ibidem, p. 56)

OSCAR MASOTTA E A *HISTORIETA*: DIFERIMENTO E SUSPENSÃO

No final dos anos 1950, como em outros lugares, na Argentina travava-se um debate sobre as possibilidades e as limitações da cultura de massa, muitas vezes associada à cultura popular. Marcos Victoria, num artigo publicado na revista *Sur* em 1957, mantinha um tom de assombro e censurava a vulgarização da cultura, que era, para o escritor, a regra da sociedade de massa. A padronização dos conteúdos, a reprodução das formas, a frivolidade do divertimento fácil e do consumo, a infantilização dos sujeitos, tudo conduzia a uma “conclusão notadamente pessimista”, que afirmava, sustentando a opinião de Horkheimer, que “o desenvolvimento havia deixado de existir” (VICTORIA, 1957, pp. 78-86)³. Mas se um autor como Marcos Victoria censurava a identificação, perniciosa para o desenvolvimento

da cultura, entre massificação e vulgarização, outras vozes sem dúvida encaravam o problema sem catastrofismo.

Oscar Masotta, que logo seria introdutor da psicanálise lacaniana na região e protagonista em meio aos experimentos da vanguarda argentina no final dos anos 1960, foi contundente em suas críticas ao liberalismo reinante na revista de Victoria Ocampo e no grupo *Sur*⁴. No momento em que a esquerda se inclinava para uma revisão de seus pressupostos, após a queda de Perón e a explicitação do seu legado na Argentina, ele destacava a presença, outrora irreconhecível, de algo que agora podia ser chamado “povo”⁵. Para Masotta, o catastrófico não advinha da cultura de massa e sua sociedade indistinta; bem ao contrário, aliás, ele reconhecia a catástrofe na figura romântica do artista e nas instituições e nos sujeitos que eram responsáveis pela manutenção do caráter aurático da obra de arte. Assim, além de suas leituras do *pop*, dos *happenings* e da arte dos meios de comunicação de massa, Masotta foi um dos principais teóricos das *historietas*. E ali onde uma leitura aurática encontraria somente a simplificação depreciativa da cultura a que a sociedade industrial está fadada, Masotta, a contrapelo, encontrou um rasgo de linguagem, um *estilo* definidor, não de um gênero menor das artes visuais, mas da própria vida moderna.

Si los artistas *pop* han podido tomar a la historieta como “ejemplo” o como tema, es que había en la historieta algo más que el hecho de ser un producto de la sociedad industrial. Ese algo más hay que buscarlo, seguramente, al nivel de los aportes estéticos que existen en esa nueva realidad visual que es la historieta. Entre ese aporte – que existe sin duda – y ciertos “rasgos de estilo” propios de las obras *pop*, hay una evidente correlación: el esquematismo, la tendencia a la simplificación de las proposiciones, la estilización. Esta correlación, o esta semejanza, es tan evidente que tal vez se podría decir que una gran parte de los artistas plásticos modernos – y no solo los *pop* – se han hecho enseñar por la historieta esas características del estilo. (MASOTTA, [1968] 2010, p. 265)

A *historieta* é algo muito mais complexo, para Masotta, do que o mero reflexo de “um público de massa neurótico e doente, o lugar onde os indivíduos realizariam seus sonhos secretos e mórbidos, e onde o grupo social como um todo se consolaria dos seus obstáculos, das suas fraquezas, dos seus fracassos” (Ibidem, p. 269). Esse pessimismo tampouco explicaria a conexão entre “o conteúdo das tirinhas desenhadas e seu efeito sobre a conduta do leitor” (Ibidem,

p. 269). Se há então uma relação estreita entre a *historieta* e a história, e por um lado “não é casual que o período que vai desde o crash de 1930, passando pelos anos sangrentos da revolução espanhola, até o começo da Segunda Guerra Mundial, coincida com a aparição de Superman, Batman, Capitão Marvel”, por outro, “esses símbolos, essas analogias, esses emblemas, podem, às vezes, ser menos relevantes do ponto de vista moral e político” (Ibidem, p. 270). Em outras palavras, Masotta encontra nas *historietas* não só o fato bruto e manifesto; com o esquematismo, com a miniaturização que orienta seu estilo se abre, para ele, uma saída crítica e criativa. As *historietas* não seriam, portanto, um diminutivo, no sentido de um empobrecimento da *História*. Seriam, sim, uma sorte de contração intensiva: como se nelas a história fosse lida por meio de fragmentos, em seu aspecto menor ou portátil, que com efeito é indissociável das massas e dos meios massivos; e sem que isso implique que elas sejam padronizadas em seus efeitos, já que o esquematismo não significa coerção e sim exposição: em cada *historieta* relata-se uma *micro-história*.

Essa exposição Masotta a reafirma em *Reflexiones presemiológicas sobre la historieta*: el “esquematismo”, texto lido nos marcos do “Simposio sobre Teoría de la Comunicación y Modelos Lingüísticos en Ciencias Sociales”, no Instituto Torcuato Di Tella,

em outubro de 1967. Aí seus desdobramentos se valem de proposições teóricas advindas do estruturalismo e da psicanálise, num momento em que o *pop*, o *popular* e as *massas* constituíram-se como problema:

La historieta, se sabe, vive de estereotipos – de códigos esquemáticos – que viven de estereotipos. Son este aspecto esquematizante y este bagaje connotativo de la historieta los que inclinan a algunos intelectuales a una visión pesimista de la historieta. Pero al revés, lo cierto es que la historieta puede incorporar historias y personajes reales a condición de trocarlos en fantasmas estereotipados; y que solo realiza esta operación a condición de mostrar los pasos recorridos para suscitar esos fantasmas. Se entiende por lo mismo dónde se centra el interés que la historieta despertaría en los pintores *pop*: es que, como sugiere [Lawrence] Alloway, el arte pop consiste fundamentalmente en una reflexión sobre la distancia que separa a los símbolos de sus orígenes. Es a este nivel, se ve, donde debe situarse la crítica ideológica: pero ella debe desembarazarse de todo puritanismo con respecto a los esquemas y a los estereotipos. Básicamente, la historieta no nos dice que los estereotipos son “de la realidad”, sino, mejor, que

lo son de eso que la sociedad “da a pensar” de ella. La paradoja, o la contradicción histórica, consistiría aquí en que este medio, preñado históricamente de un potencial desalienante, sirve históricamente como vehículo ideológico. (MASOTTA, [1967] 2010, p. 322)⁶.

Masotta põe em contato a *historieta* e o *pop* numa origem tensionada entre o massivo e o popular. A articulação seguinte é com os procedimentos dadaístas:

La historieta es un medio “inteligente” y estético al nivel mismo del contacto: hace posible una cierta contemplación de lo que hace posible constituir el relato. La restricción que obliga al dibujante a traducir hechos de series perceptuales distintas a un verdadero paisaje lunar sin sonidos, ruidos, ni movimientos, y donde las carencias son convertidas en exageraciones y las imposibilidades en efectos, se halla en los fundamentos de una inteligencia comparativa y de una imaginación del espesor del signo. Existe en la historieta y al estado naciente una estética semejante a la que fue introducida en la historia del arte por Schwitters y Duchamp, una táctica analizadora

que descompone siempre los mensajes en sus parámetros. La diferencia consiste en que mientras la estética del dadaísmo considera siempre el contexto real como el parámetro que debe ser alcanzado por la transformación, la historieta conserva los resultados de sus traducciones en el interior del marco imaginario. Pero hay una afinidad estructural: por una imitación estereotipada y exagerada del acontecimiento en un caso, y por su textualización en el otro caso, se trata en ambos de descubrir la inherencia de la estructura y del sentido a los parámetros materiales de su constitución. (MASOTTA, [1967] 2010, p. 327)

Masotta entende que comunicação é descentramento e só pode proceder fora dos limites traçados por cada meio, através de *desvios*, ou melhor, *como desvio* (Ibidem, p. 336). Modelos são estereótipos de estereótipos. Figuras não “da realidade”, mas do que se “dá a pensar dela”. Há uma distância *infraleve* a separar os símbolos e suas origens⁷. Fantasmas que agitam a imaginação da espessura do signo. O parágrafo final sugere como deveria ser um começo para a *historieta* pensada como suspensão e diferimento:

Y así como se ha dicho de la televisión que es un medio “presentativo” en relación con el cine que es “representativo”, de la historieta habría entonces que comenzar diciendo que solo es representativa a condición de representar fantasmas o que es un arte no-presentativo o de presentación diferida y paralizada a la vez. En resumen: violencia y efectos no son aquí más que el movimiento aquietado y el espejo invertido de la distancia que separa a los signos de los signos y a los signos de las cosas. (MASOTTA, [1967] 2010, p. 339).

LEÓN FERRARI: A REPETIÇÃO SEM CENTRO

Ficção, *historieta*, *pop*, dadaísmo. O arranjo tecido por Masotta mantém franca sintonia com muitos trabalhos de miniaturização que León Ferrari desenvolveu a partir do final da década de 1970, durante seus anos de exílio em São Paulo; notadamente com aqueles trabalhos em que o artista recorreu à citação, isto é, à apropriação e à montagem (em chave alegórica) de elementos dissímeis, e à repetição. Entre eles estão a série de arte postal (denominada *Flasharte*) e as séries reunidas em *Homens*, em *Imagens* (com as arqueologias mínimas dos “Códigos”,

do “Xadrez”, das “Plantas e Projetos”, dos “Banheiros”), além dos planos reproduzidos em grandes heliografias, para os quais Ferrari se valeu de esquemas (arquitetônicos, urbanísticos), de técnicas e módulos gráficos industriais (padronizados, massificados) (FERRARI, 1984; Idem, [1979-1984] 1989; Idem, 2004).

Poderia ser dito que a cifra histórica de Ferrari se apresenta, no exílio, por meio de seus trabalhos gráficos, como uma forma de, benjaminianamente, suspender o *continuum* da história ocidental. O aspecto descentrado dos planos e das distintas séries de Ferrari – que miniaturizam o mundo colocando no centro da cena o vazio – pode ser lido também como uma forma de exposição do processo de ocidentalização do planeta: uma abertura que neutraliza a maquinaria econômica ao mostrar o vazio incontornável sobre o qual ela se sustenta; vazio em cujo redor transitam essas muitas figuras que compõem, a cada vez, uma figura singular-plural: lado a lado, feitas com os pequenos módulos seriados de *letraset*, elas são sempre as mesmas e cada uma delas é também, em sua repetição, sempre uma outra. Chamá-las “massa”, “povo”, “turba”, “pessoas”, “gentes”, “caos”, “nação”, “progresso”, “civilização” – qualquer decisão deve incidir retroativamente sobre essas imagens, uma vez que não há nada que se cristalize de antemão. Ao contrário, a seu modo, elas retardam

uma definição primeira ou última; por isso são ao mesmo tempo equivalentes e distintas, estando reunidas-e-separadas nessas cenas que se desdobram na espiral de um espaço-tempo contingente: confirmo alheio aos rigores da referencialidade topológica e do progresso linear.

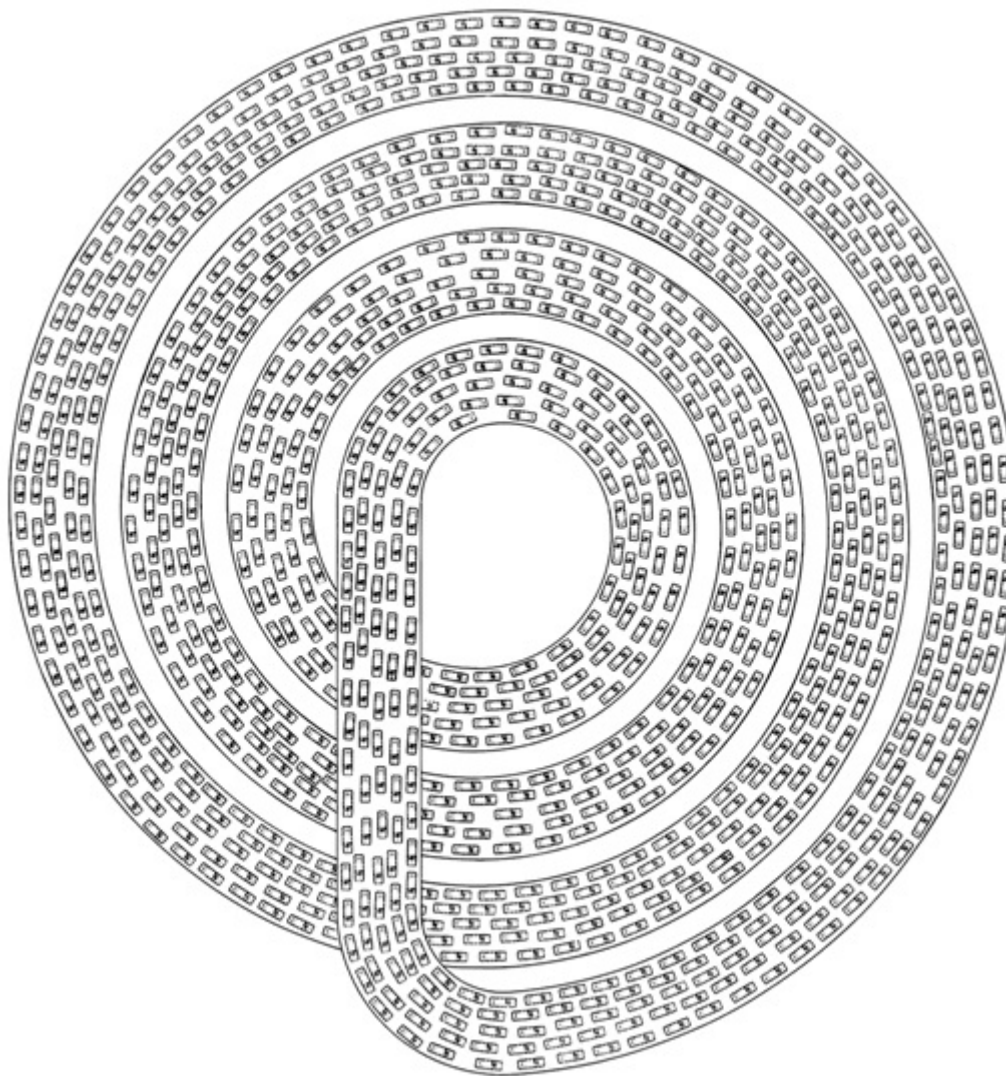


FIGURA 1.
León Ferrari, *Autopista del Sur*,
1980. Tinta e letraset sobre
papel, 100 x 100 cm. Publicado
em *Planos y Papeles*, Buenos
Aires, Ediciones Lycopodio,
2004.

Por outro lado, essas paisagens estão marcadas de um rigor epocal irrecusável. Com efeito, são paisagens contemporâneas, em que presenciamos o progressivo arruinamento da lógica do progresso. Não obstante, essa seria uma síntese parcial, uma vez que tal arruinamento não é alheio ao cálculo; antes, diríamos que lhe é necessário e mesmo o satisfaz. Em outras palavras: o delírio e o caos que com ironia e ludicidade surgem nas paisagens gráficas de Ferrari não são o resultado do colapso de um poder; são, mais precisamente, um modo de ser desse poder, e mais, uma condição para sua manutenção. Trata-se da relação que um poder, para constituir-se ou preservar-se, busca manter com aquilo que, a rigor, não possui relação: com aquilo que poderia assumir a figura, incontornável, de um vazio central. Assim, a captura e o controle (que ora são exercidos explicitamente, pelo primado de um poder estatal autoritário, ora são mal-dissimulados pela promessa inclusiva de uma economia sem fronteiras) encontram nesse desbordamento a sua definição. Daí a potência dos trabalhos gráficos de Ferrari.

Aqui precisamos mencionar uma leitura precedente. Roberto Jacoby, como Oscar Masotta uma figura importantíssima para a compreensão das proposições da vanguarda argentina, sobretudo a respeito dos *happenings* e da *arte de los medios*, a seu modo já havia



FIGURA 2.
(PÁG. ANTERIOR)

León Ferrari, *sem título. Letraset*
sobre papel. Publicado em
Homens, São Paulo, Edições
Licopódio, 1984.

apontado para essas questões em texto de 1987. O gesto duchampiano e a análise foucaultiana do funcionamento do dispositivo panóptico possibilitam ao autor salientar, de maneira notável, a crítica inerente aos planos arquitetônicos de Ferrari, repletos de miniaturas de *letraset*, cujas cópias eram enviadas a Jacoby (e a outros destinatários) por correio, como *arte postal*. Para acompanhar seu argumento, vale seguir esta passagem do texto de Jacoby:

[...] A toda luz, se trataba de una arquitectura imposible, no construible. Por más que Ferrari les diera el aspecto de copias heliográficas, su metro y veinte de ancho por 12 de largo, por entero cubiertos con el mapa de miles de dormitorios, comedores, oficinas, baños, cocinas y pasillos habitados por miles de personitas, todo indicaba que esos laberintos sin lógica (y “sin centro”) no podían, tampoco, pertenecer al género de la arquitectura utópica. Nadie se atrevería a proyectar un destino tan horrible para la especie humana. La standarización de la vida se veía de manera brutal debido al uso insistente, indiscriminado, de un sistema industrial de figuración, el Letraset, marca registrada. Ese urbanismo era tan disparatado como inquietante. A lo largo de los

planos podían fabularse situaciones que se dudaba en definir como irrisorias o como trágicas: destinos de gente que no se sabe adónde va porque toda la distribución espacial y las conexiones entre lugares y funciones carecen de sentido. La técnica de representación de la industria de la construcción precomputacional era utilizada como efecto de extrañamiento: el tipo de arte que elabora unidades elementales prefabricadas para otro propósito. Una suerte de *objet trouvé*, la operación Duchamp ejercida no sobre el objeto-signo, sino sobre una clase especial de signos hechos para diseñar el espacio social urbano. O, más precisamente, pensé, los lugres de encierro. Esa era la clave: se trataba de una vasta cárcel. Una visión traspuesta de la teoría foucaultiana del poder, al menos, de alguna de sus tesis: el dispositivo panóptico donde un ojo soberano vigila sin ser visto, mientras que los observados no se conectan entre sí más que parcialmente. Un territorio que se ordena a fin de disciplinar. El caos que trata de evitar no devendría solo de la acción incontrolada de la muchedumbre, sino de cada minúsculo vínculo de unos con otros. Un aspecto esencial del poder sería la capacidad para organizar el espacio en forma de máquina de comportamientos. Toda

la cuadriculación de las ciudades modernas, los sucesivos sistemas clasificatorios de los cuerpos, formaría parte de esta tecnología muda que se impuso en la edificación de escuelas, prisiones, hospitales, fábricas, oficinas y viviendas. En su carpeta *Hombres*, de 1984, Ferrari ejercía un estilo cada vez más neutro, deshumanizado, un contrapunto respecto de los manuscritos, caligrafías imposibles para una técnica mecánica, que Ferrari usaba desde veinte años antes. Por suerte, una vez que este sentido se hacía presente permanecía siempre un resto incomprensible, “loco”, que invitaba a pensar una idea distinta cada vez. Por ejemplo, los diseños de selvas y jardines (plantas de plantas), también hechos en Letraset, recuerdan a las pinturas de la selva que realizan los aborígenes de Ecuador, en corteza y con tinturas vegetales. Aunque no hay ningún árbol sino un laberinto de líneas, generalmente rectas, sus autores las consideran perfectas representaciones de la jungla. Cárcel, laberinto, selva, ciudad. Y aunque se trate de leer los “hombres” y las “plantas” de Ferrari, marca registrada, en forma independiente del imaginario político social, ellos saltan de uno a otro campo ficcional: el más teórico psicoanálisis o la práctica ingeniería del comportamiento.

Figuras repetidas, repetición de figuras, figuración de repeticiones, podrían aludir –no olvidar que la carpeta que recopila estas obras se llama *Hombres*– a la constitución del sujeto. “Por la repetición el sujeto del inconsciente tiende a la supresión de la diferencia; así trata de obliterar el abismo que lo constituyó”, dice Nicolás Peyceré. Desde el principio sugerimos que estos esquemas iluminan otro campo, inmediato y real en este Cono Sur: el campo de concentración. Con ello se tornan obras de actualidad histórica, documentos de época. La regimentación de los cuerpos también se observa en las escenas donde aparecen masas, corrientes humanas, flujos de hombrecitos que marchan, casi siempre siguiendo esquemas de fácil matematización: círculos, sinusoides, cuadriláteros. Podría especularse que la uniformación encuentra apoyo en formaciones inconscientes. O bien que, al presentar un espejo, Ferrari desafía a una rebelión contra esos absurdos desplazamientos físicos, contra las ridículas prisiones en que persiste el ser. Hay algo que subleva más que la injusticia en sí: su carácter innecesario. (JACOBY, 1987, pp. 71-73).

Jacoby destaca o aspecto centralizador do dispositivo governamental e seu efeito de atomização social – quando hoje a questão parece recair, precisamente, sobre a efetividade de um poder gestor absolutamente desterritorializado e que pode estimular todos os desejos e contatos possíveis, já que o controle que exerce é flutuante. Seja como for, ganha justo relevo o aspecto carcerário dessa sociedade da exposição sem limites, na medida em que cada passagem possível guarda seu franqueamento *cifrado*. Ferrari já havia sintetizado a lógica dessa alogicidade: em entrevista a Vicente Zito Lema, afirmara que nessas imagens vemos uma “arquitetura da loucura”⁸.

Trata-se, com efeito, de uma arquitetura global, a arquitetura da ocidentalização do mundo inteiro; mas sem que deixe de ser, ao mesmo tempo, uma planificação perfeitamente pontual, bem situada numa singular coordenada espaço-temporal: uma arquitetura *del Sur*. Não do sul da França, como o lugar que serve de cena para o conto pós-apocalíptico – *La autopista del sur* – de Julio Cortázar, com quem, aliás, León Ferrari se correspondia durante o exílio em São Paulo⁹. É, neste caso, uma modalização arquitetural – espiralada – de outro mundo: do baixo mundo, do fim do mundo, do Sul do mundo, do Cone Sul. Eis o norte, digamos assim, desses trabalhos de Ferrari. O vazio que eles põem em cena. Algo que o artista já reafirmara em

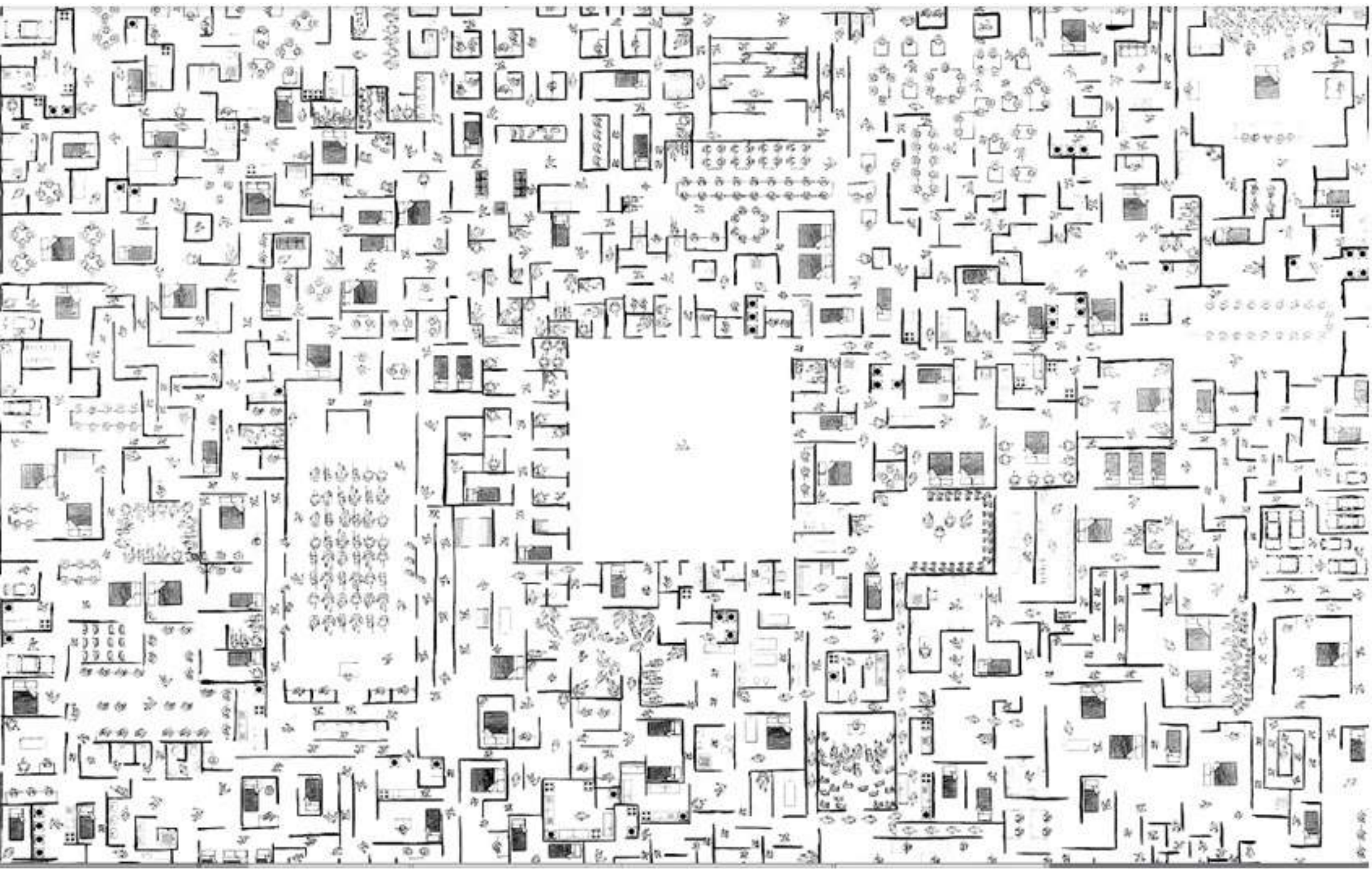
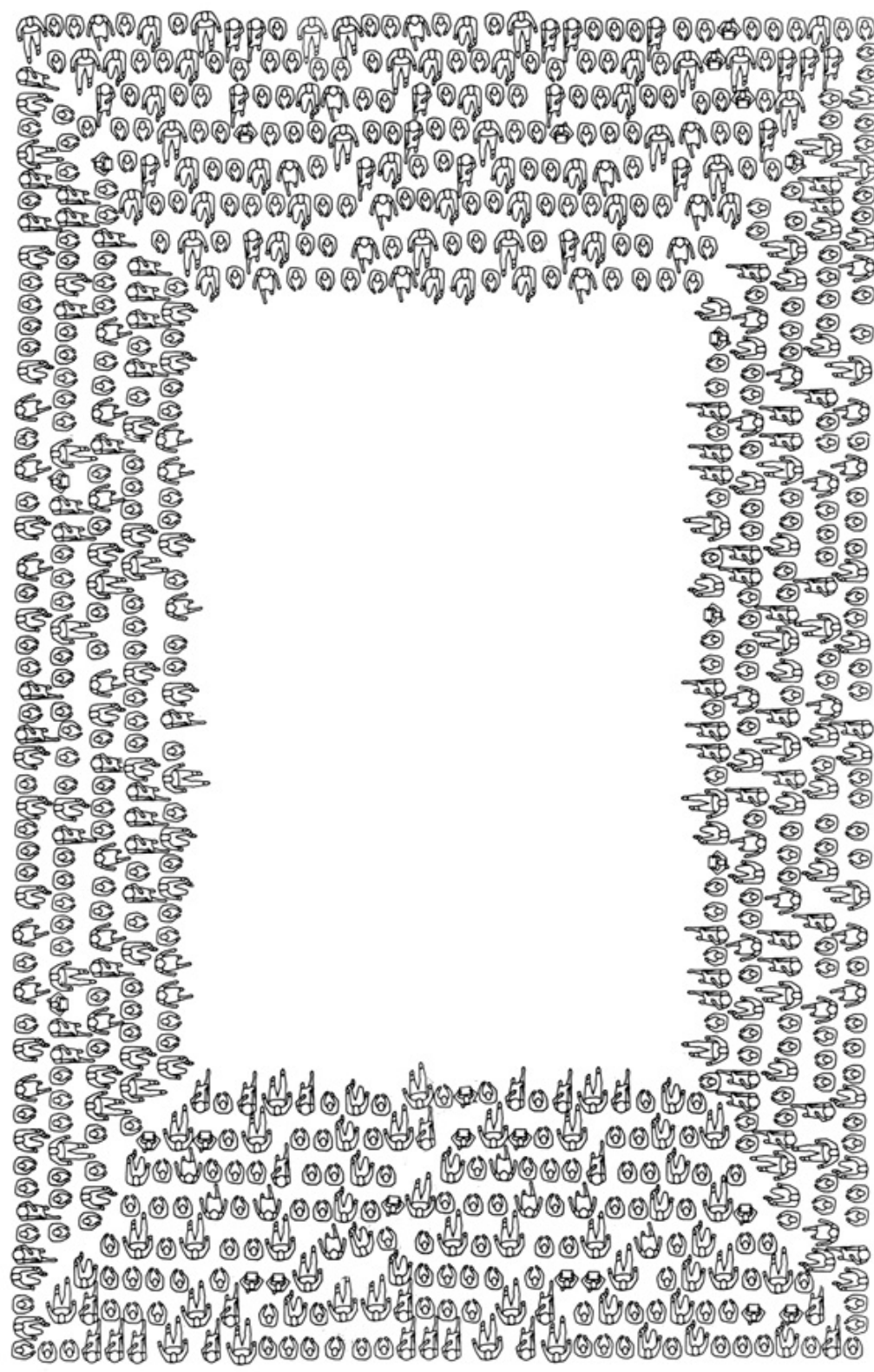


FIGURA 3.
(PÁG. ANTERIOR)
León Ferrari, *Planta* (detalhe),
1980. Tinta e *letraset* sobre
papel, 100 x 100 cm. Publicado
em *Planos y Papeles*, Buenos
Aires, Ediciones Lycopodio, 2004

outra entrevista, em 1982, oportunidade em que mais uma vez fez coincidir a impossibilidade da disjunção entre cultura e barbárie:

No hay ninguna intención y no es que yo pretenda representar la locura sino que fue apareciendo [...] claro, evidentemente se usan no sólo los materiales técnicos, sino todo lo que quedó de los años vividos en la Argentina, eso está dentro de quienes salieron de allá. Yo siento la necesidad de poder expresar todo lo terrible que fue y sigue siendo aquello, pero uno no puede decir que quiere hacer algo y proceder, porque antes, tendría que lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de la Argentina; y si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza es difícil reflejar esa realidad. Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en la Argentina. (MALVINO, 1982, p. 50).

FIGURA 4.
León Ferrari, *sem título*. Letraset
sobre papel. Publicado em
Homens, São Paulo, Edições
Licopódio, 1984.



Para além das proximidades do posicionamento político, Ferrari mantém afinidades com artistas que, participando de grupos minoritários, a partir dos anos 1960 avaliavam o que restou do comunismo na União Soviética, depois de Stalin e antes da nova fundação da Europa¹⁰. Mas igualmente está em sintonia com procedimentos ensaiados por inúmeros artistas latinoamericanos, individualmente ou em coletivos, durante as últimas ditaduras no Cone Sul. Assim, surgem traços que fazem ecoar um comentário crítico bifronte: dirigido, por um lado, à extrema burocratização da vida sob a racionalidade estatal stalinista e, por outro, à extrema liberalização que em simultâneo toma conta do mundo, e de grande parte da América Latina de maneira singular, por meio da administração da violência nos Estados em regimes de exceção.

A efetividade de tal comentário redundando nas imagens, notadamente aquelas dos planos arquitetônicos e urbanos, que, se de saída parecem reproduzir um dado material mundano, com essa repetição produzem um desvio. Não se trata de correção (de uma visão contrária ou complementar, em todo caso ideologicamente reparadora). Trata-se de expor a racionalidade ordeira ao dado indomesticável que, sendo-lhe indissociável, não cessa de ser

violentamente obliterado, excluído, exilado, permanecendo, desse modo, capturado. Trata-se de expor essa lógica e, ainda, de apontar para essa violência: um modo de suspender, quem sabe, sua propriedade apropriadora, que mantém sob controle mesmo aquilo que supostamente foi posto fora. Assim, na base do cálculo, abre-se o desequilíbrio: a falta, o excesso; um elemento qualquer que recompõe ironicamente, ludicamente, como num *chiste*, reconhecimento e estranhamento¹¹. Trata-se de uma máquina, por certo; mas algo nela parece não funcionar bem: as figuras se aglomeram entre caminhos, cômodos, carros, camas, letras, traços, tabuleiros, mesas, banheiras ou privadas, numa sucessão de labirintos ordinários que parecem conduzir ao frenesi de um movimento neurótico sem fim, isto é, a um modo de paralisia.

A heterogeneidade que se costuma reunir em torno do sintagma “conceitualismo de Moscou” encontra em Ilya Kabakov uma de suas figuras mais notáveis. E talvez seja mesmo o artista que mais se aproxima, em suas proposições e procedimentos, dos interesses e do pensamento que os trabalhos gráficos de Ferrari no exílio dão a ver. A primeira exposição-exílio de Kabakov – seu primeiro aparecimento no mundo ocidental – foi realizada em 1985 na Kunsthalle de Berna, sem a presença do autor¹². *Am Rande*, “à margem”: esse foi o título

escolhido por Kabakov para a exposição, que apresentava um tríptico homônimo, de 1974, no qual a marginalidade era repetida com o aspecto formal dos trabalhos:

[...] el centro de los trabajos no muestra sino un vacío indefinido enmarcado por las figuras, como si de un friso se tratase. En el comentario adjunto, Kabakov describe al modo de una parábola la peculiar distribución de los personajes en el cuadro. “Estos personajes se encuentran, igual que el paisaje, siempre ‘al margen’, ‘en el margen’: no pueden apartarse ‘del margen’, ni acercarse un ápice al centro que no les pertenece” (GROYS; DEL JUNCO; HOLLEIN, 2008, p. 65)

Como nos trabalhos de Ferrari, as figuras marginais de Kabakov não se separam de uma vacuidade central que parece espraia-se pela paisagem. Quer dizer, como se fossem um friso, sim, as figuras mesmas redobram, frisam, mimetizam esse vazio comum, que não lhes pertence. Daí o confim: sempre “à margem”, “na margem”: não podem afastar-se “da margem”, nem chegar um pouco mais perto do centro. E, não obstante, também há aí um ponto perfeitamente determinável, que se mostra através da ambivalência das imagens.

Em síntese: se uma potência não é alheia ao “vazio”, tampouco o são o mercado e a nação, visto que igualmente não formam pares de oposições dialéticas com “ele”, e sim, ao contrário, como uma potência, só podem de algum modo “ser” com esse “não-ser”, com esse vazio de ser que, paradoxalmente, os constitui. Essa proposição pôde ser bem ensaiada por outro conceitualista de Moscou, Andrei Monastyrski, a partir dos *happenings* promovidos em meados dos anos 1970 pelo grupo Ações Coletivas; mas também por Kabakov, num texto de 1990 – no limite do período soviético, portanto – a respeito da ubiquidade da estatização comunista, nomeada pelo autor, desde “outro lugar”, num ponto de vista mais uma vez marginal, como “o vazio”¹³.

Yo estaba en Checoslovaquia en la primavera del año 1981; y entre otras interesantísimas impresiones e imágenes, destacó una, ligada a la posibilidad de mirar “nuestro lugar” desde otra parte, desde el punto de vista del que se ha ido, desde “otro lugar”. ¿Qué aspecto tiene “por fuera”? Es como si viajáramos, por un tiempo interminablemente largo, en el compartimento de un tren, sentados durante todo el trayecto, sin salir de él para nada, y de pronto, en una parada, saliéramos al andén

de una estación, diéramos unos pasos, y desde ese andén, desde fuera, mirásemos a través del cristal al interior de ese compartimento en el que hacía un instante estábamos sentados. Enseguida se apodera de nosotros la principal vivencia que lo une todo, lo define todo y le da a todo su lugar: es una visión clara, definitiva, del vacío, de la vacuidad de ese lugar en el que permanentemente vivimos. (KABAKOV, [1990] 2008, pp. 359-360)

A possibilidade de escandir a experiência e de miniaturizar-se, de ver-se num espaço suplementar muito singular, aquele de uma vacuidade ordinária, vivida dia a dia, é a condição para ver-se a si mesmo e os indivíduos ao redor como tal vazio. Em uma palavra: o exílio é o espaço-tempo da impessoalidade, vale dizer, da suspensão do direito. E não apenas do direito ocidental, liberal, cristão, mas igualmente daquele direito conduzido pela burocratização e violência do Estado comunista, a partir de um ideário na mesma medida universalizante e excludente. Afinal, qual o efeito que se pode esperar do espelhamento desse vazio que se estende indistintamente por todos os espaços de propriedade do “nosso lugar”? Da exposição desse vazio que não significa “vago”, “ainda não semeado ou ocupado”? Como entender

a elaboração de um vazio que “não pode ser descrito em termos de apropriação, de população, de emprego de trabalho ou de economia, isto é, nos termos da consciência racionalista europeia”? (KABAKOV, [1990] 2008). Pois o vazio de Kabakov, o ubíquo vazio soviético, tão espacial quanto psíquico, material e imaterial, é aquele que *não pode não ser* dotado de atividade; mas de uma atividade singular: aquela que só pode ser levada adiante por uma institucionalização da potência do vazio, por uma centralização comunista do comum.

El vacío del que hablo, no es el cero, no es simplemente “nada”; el vacío del que hablo no es una frontera nula, neutralmente cargada, pasiva. En absoluto. El “vacío” es tremendamente activo, su actividad es igual a la del ser positivo, ya se trate de la actividad de la Naturaleza, de la del hombre o de la de fuerzas superiores. Pero su actividad presenta un signo contrario, está dirigida en sentido opuesto, y actúa con la misma energía y fuerza que la aspiración de la existencia viva, la aspiración de ser, devenir, crecer, construir, existir. Con la misma indestructible actividad, fuerza y constancia, el vacío “vive”, convirtiendo el ser en su contrario, destruyendo la construcción, mistificando la realidad, convirtiendo todo en

polvo y oquedad. El vacío, repito, es la conversión del *ser* activo en *no-ser* activo y, lo más importante y sobre lo que quisiéramos llamar la atención en especial, ese vacío vive, existe, no en sí mismo, sino con la vida, con el ser, a su alrededor; vida que él elabora, que muele, que hace caer dentro de sí. (Ibidem, pp. 360-361)

Nesse vazio, segundo Kabakov, não há memória, não há história. Daí, quem sabe, reforça-se a importância atribuída pelos conceitualistas de Moscou à exposição e, conseqüentemente, desnaturalização do discurso oficial, por meio de procedimentos que consistiam em atravessá-lo com os entendimentos e desentendimentos idiomáticos, com o caráter lúdico e irônico de muitas de suas proposições, e que o contagiavam, ademais, com as imagens mais correntes do pensamento ocidental, do mercado etc¹⁴. Tal exposição contradiz qualquer fábula de voluntarismo, de consenso, de comunidade. Para Kabakov, eis o aspecto da estatalidade burocrática soviética: construções e projetos megalíticos sustentados por nada mais que um vento frio constante fundam e refundam, também constantemente, um espaço-tempo de presente plano, sem fim e sem sentido; salvo, sim – pois sempre há resto –, “uma ligeira memória

poética: houve mosteiros como focos de cultura, houve cidades, houve alguma vida em algum momento, quando... onde... tudo se dissipou no vazio como fumaça”¹⁵.

Em certo sentido, diríamos que Kabakov, Monastyrski e os demais conceitualistas buscavam seguir, de uma maneira enviesada, ao mesmo tempo *literal* – isto é, “ao pé da letra”, tocados pelo baixo materialismo da linguagem – e *desliteralizante* – ou seja, diferindo a estrita ordem do discurso – o ensinamento de um rigor analítico que pode ser lido não apenas em *O Capital*, mas igualmente no contexto de sua feitura, a partir da vida exílica do seu autor. Horacio González, ele mesmo um exilado da última ditadura argentina, em São Paulo no início dos anos 1980, como Ferrari, sintetizaria esse aspecto das origens do marxismo:

O Capital era o livro de um exilado, escrito graças ao auxílio de um exilado (“*full of thanks, Fred*”, escreve Marx a Engels, quando os manuscritos estão prontos) e dedicado a um exilado, o operário Wilhelm Woolf, um amigo do Mouro dos primeiros tempos da Liga dos Comunistas, falecido em Londres. Para muitos dos combatentes operários dessa época, o livro era menos portador de uma “vitória científica” do que testemunha

do raro talento de um homem que convertia em estudo e rigor analítico as duras condições de vida proporcionadas por esse longo exílio que nunca acabava. (GONZALEZ, 1984, p. 110).

PEQUENOS COLETIVOS, OUTROS ENDEREÇAMENTOS

Talvez pudesse ser dito que o exílio, na medida em que se caracteriza por ser um espaço-tempo não dado *a priori*, por ser um confim, um vazio, uma potência, não pode não estar sujeito a disputas. Em torno de sua singular ausência entram em contenda distintas demandas, diferentes poderes que dependem dessa figuração do informe para formarem-se. Assim o exílio é reivindicado, uma e outra vez, tanto por aqueles que o encontram como princípio e razão de seus mitos fundacionais quanto por outros que, resistentes a isso, empenham-se, de várias maneiras, em buscar interrupções, aberturas através da exposição desses projetos operantes. Para estes, diante do fechamento, trata-se de encontrar saídas para a saída; de manter aberta a abertura. Em São Paulo, León Ferrari esteve em contato com inúmeros artistas e críticos que incentivavam uma contínua experimentação de meios, materiais, técnicas, linguagens.

Xerox, heliografia, carimbos, arte postal, arte em *outdoors*, em microfichas, por telefone, em videotexto, gravuras, esculturas luminosas, desenhos, design, colagens, montagens, feitura de livros, objetos, instalações, esculturas musicais, performances: a arte, para Ferrari, desdobra-se nos limites do contingencial, enquanto fazer que acontece com outros sujeitos, e com outras coisas, dispersas no mundo; e inclusive com outros fazeres que, às vezes – pode acontecer –, vêm a ser considerados arte.

É um trabalho exílico que pode ser lido na articulação dessa extensa rede disponível que não se limita às fronteiras paulistas ou brasileiras, assim como não se restringe ao que pôde ser registrado no intervalo histórico que vai de 1976 a 1984, embora encontre nessas coordenadas modulações precisas, que de nenhuma forma podem ser desdenhadas. Se a afinidade com artistas e críticos argentinos e com coletivos do conceitualismo moscovita encontra sua emergência, o mesmo ocorre com grupos locais, ou ao menos mais próximos, que também criam suas inflexões a partir da arte conceitual, como os coletivos 3Nós3, Viajou sem passaporte (com integrantes advindos do teatro, herdeiros do surrealismo de Breton e do trotskismo), TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), GAS-TAR (Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario) e C.A.Pa.Ta.Co. (Colectivo de Arte

Participativo – Tarifa Común), estes últimos, assim como Ferrari, dedicados à cooperação com movimentos sociais ou organizações de direitos humanos¹⁶. Artistas como Paulo Bruscky, Mira Schendel, Carlos Zílio, Carmela Gross ou Nelson Leirner também integram essa comunidade contingente. E se há um denominador para os trabalhos desenvolvidos, ele está, com efeito, nos desdobramentos singulares de uma espécie de acefalia comum; na aposta de uma diferença que aparece não só em suportes ou procedimentos, mas também como agente capaz de dar continuidade a um exercício criativo de efetiva desobediência¹⁷.

As intervenções urbanas, assim como os trabalhos gráficos de Ferrari, apresentam cartografias do desastre; mas enquanto as intervenções pretendem atuar pontualmente nos hábitos – no *habitat* –, de acordo com um plano que parece ser mais atento à horizontalidade imediata da vivência sensível da cidade, dificilmente circunscrita pelos limites institucionais da arte ou mesmo da arquitetura, os planos e projetos de Ferrari mostram um distanciamento vertical que, concentrando um ponto de vista pela miniaturização do mundo, apresenta a impossível simultaneidade das experiências e planifica o que seria uma série sem fim de diferenças.

A produção de Ferrari é certamente variada. Mas seja em sua atuação, na primeira metade dos anos 1970, no Fórum pelos Direitos Humanos e no Movimento contra a Repressão e a Tortura; seja na expressão gestual, caligráfica, dos seus desenhos; seja no acento erótico-herético de suas leituras da bíblia; seja na performance com esculturas musicais ou nos monumentos públicos; ou seja, ainda, na colagem com pequenos objetos e brinquedos, o que se vê são experiências em tudo opostas à padronização da vida e à centralização do poder: experiências que apontam, portanto, para uma circulação absolutamente não hierárquica dos contatos, dos sentidos, e que afinal reverberam nas próprias plantas arquitetônicas, miniaturas que, em torno do vazio, planificam o afundamento do cálculo no caos, a extroversão da ordem no delírio.

ALBERTINA CARRI, O CÁRCERE E O BRINQUEDO

Por meio de um procedimento mimético, lúdico, vemos surgir nos planos “construtivos” de Ferrari a estreita intimidade entre ordem e exceção que funda a governabilidade e da qual redundam, com essa figura de um vasto cárcere que se espalha – seja em qualquer deserto (global), seja numa Nação qualquer (Argentina) –, uma

sorte de normalização da loucura. Nesse sentido, torna-se marcante a afinidade que o trabalho de Ferrari mantém com Albertina Carri, emblematicamente com o filme *Los rubios*¹⁸. Também no filme de Carri o encarceramento – o estado de exceção como norma – cobra ao mesmo tempo um sentido tão globalizante quanto perfeitamente determinado.

Os bonecos *playmobil*, como suplementos ou próteses que compõem ao longo do filme o trabalho de rememoração de uma história familiar a rigor inalcançável, apontam o centro ausente do mito pessoal e comunitário que estrutura muitas das subjetividades das gerações descendentes de militantes assassinados ou desaparecidos nos anos sessenta e setenta na Argentina¹⁹. Movimentando essas miniaturas, Carri (ou melhor, a atriz que a interpreta), uma das filhas de um casal sequestrado e assassinado em 1977, compartilha com o esquematismo das *historietas* e com os módulos de *letraset* o mesmo aspecto fantasmático e suplementário da origem, que assim falta em seu lugar; compartilha, portanto, o mesmo caráter conflituoso das decisões sobre o sentido, das demandas afetivas, das construções identitárias, dos pertencimentos.

A ficção de Carri não deixa de desdobrar sua própria exposição, não deixa de endereçar-se à distância de si e como endereçamento.

Com isso evita ocupar o lugar estável dos inúmeros relatos que, ratificando uma pretensa propriedade do discurso testemunhal ou memorialístico, parecem oferecer verdades inquestionáveis de sujeitos supostamente autoconscientes, sem diferença²⁰. “Mais ou menos, eu me lembro do que ela desenhou em sua lembrança”, afirma a atriz-Carri. E a partir dessa descrição de um centro clandestino de detenção (CCD) feita pela personagem Paula L. – sobrevivente que se nega a aparecer no filme ou gravar entrevista e que teria convivido nesse centro, enquanto sequestrada, com os pais de Carri – a atriz-Carri faz

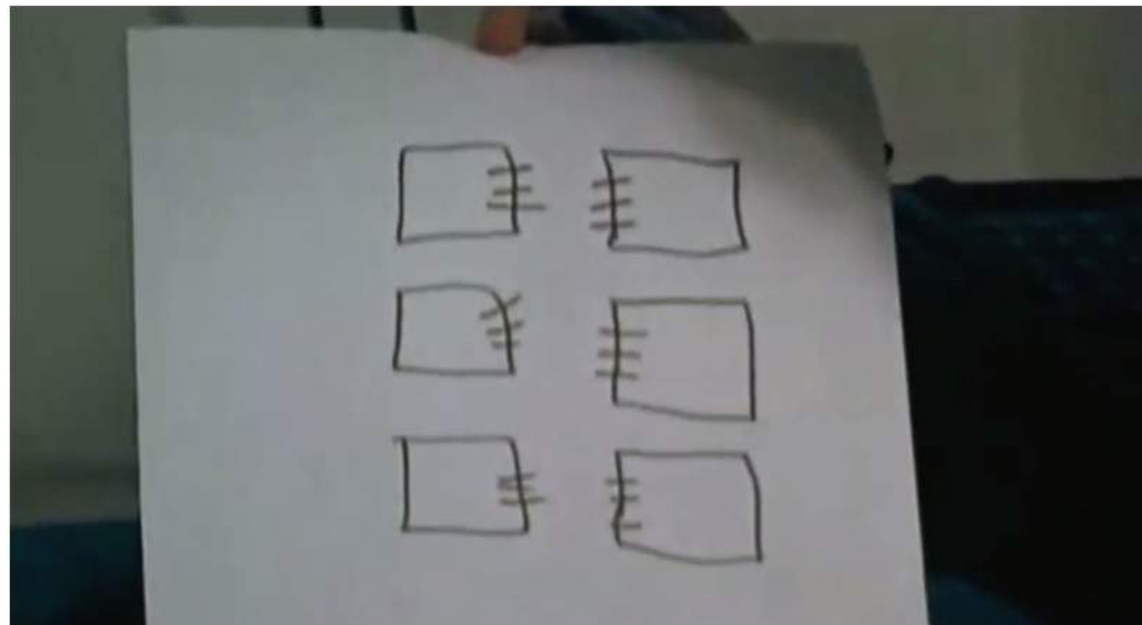
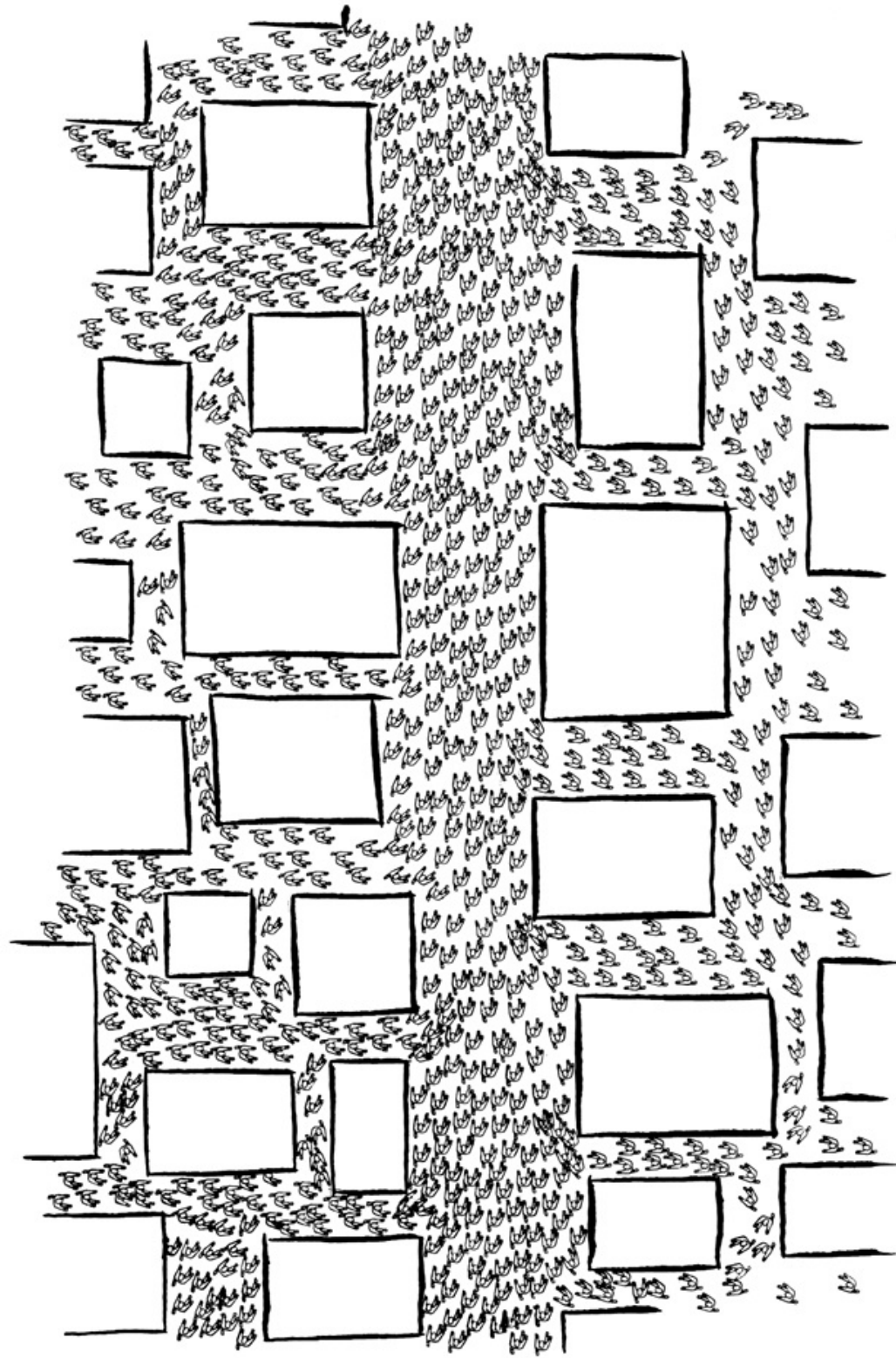


FIGURA 5.
Albertina Carri, *Los rubios*,
2003. *Still* de vídeo.

FIGURA 6.
León Ferrari, sem título.
Tinta e *letraset* sobre papel.
Publicado em *Imagens*, São
Paulo, Edições Exu, 1989.



um desenho que, mostrado à câmera, se apresenta como um esboço, um plano miniatura dos planos arquitetônicos repetidos por Ferrari. No desenho sobressai a imprecisão, a insuficiência documental do que emerge como uma malha de recordações e desejos; como nos trabalhos de Ferrari, vale frisar, nos quais tampouco há uma inquestionável marca referencial, algo que os vincule inapelavelmente a uma cidade, um centro. E, não obstante, como vimos, não deixa de habitar esses planos, como na rememoração de *Los rubios*, a impronta da violência da ditadura argentina: esta seria, em suma, sua cifra histórica, singular-plural.

Ao longo de sua obra e em torno de diferentes questões, Ferrari engarrafou variados objetos; engaiolou miniaturas de santos e de animais; interveio em bonecos, em aviões, tanques e carros de brinquedo; recorreu a baratas e ratazanas de plástico; construiu maquetes etc. Como vimos, ele não está sozinho nesse jogo, que é levado adiante por artistas como Liliana Porter, Nelson Leirner ou Sebastián Gordín. A título de epílogo, uma repetição mais: entre o vir a ser e a extinção, trata-se do ecoar de uma proposta já quase centenária para uma teoria dos brinquedos e dos jogos – uma teoria, enfim, para uma comunidade miniatura:

Um tal estudo teria, por fim, de examinar a grande lei que, acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos: a lei da repetição. Sabemos que para a criança ela é a alma do jogo; que nada a torna mais feliz do que o “mais uma vez”. A obscura compulsão por repetição não é aqui no jogo menos poderosa, menos manhosa do que o impulso sexual no amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um “além do princípio do prazer” nessa compulsão. E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial. (BENJAMIN, [1928] 2002, p. 101)

NOTAS

1 As referências são abundantes. Em sua emergência, o motivo pode ser acompanhado por meio da fundamental leitura de Benjamin, em *A origem do drama barroco alemão* e no livro sobre as *Passagens*; além dos textos sobre os jogos e os brinquedos, e o volume *Rua de mão única*, entre outros. Para um mínimo desdobramento, cf. a Bibliografia Complementar, ao final.

2 Enrique Vila-Matas deu contorno a uma singular comunidade dos portáteis em livro publicado em 1985. Além de Benjamin e Duchamp, encontramos entre seus membros F. Scott Fitzgerald, Cesar Vallejo, Man Ray, Tristan Tzara, Federico García Lorca e outros. Cf. VILA-MATAS (2011).

3 Adriana Carvalho Novaes refere-se a Victoria e seu artigo: “Além do perigo e das consequências ainda incertas, a cultura de massa é associada à cultura popular na maioria dos textos. Como por exemplo, em ‘El cine y la cultura Kitsch’, de Marcos Victoria. Ao tratar do advento das massas e do homem-massa, critica sua superficialidade e imediatismo, além da personalização que faz de tudo que conhece. Para Marcos Victoria, a cultura de massa significa o predomínio do kitsch, o declínio da cultura, o comprometimento da leitura, do teatro e a criação de uma linguagem cinematográfica repetitiva” (NOVAES, 2006, p. 106).

4 Marco é o seminário “Psicoanálisis y estructuralismo”, ditado no Instituto Torcuato Di Tella (palco privilegiado no intenso itinerário das vanguardas portenhas) entre julho e agosto de 1969. Cf. MASOTTA ([1970] 1988).

5 Em texto de julho de 1956, publicado em *Contorno*, Masotta rebate a edição especial de *Sur*, de dezembro de 1955, que saiu na forma de um dossiê de caráter fundacional chamado “Por la reconstrucción nacional”. Segundo Masotta, “desde el momento en que *Sur* es algo así como la *vedette* encargada de exhibirse rodeada de los mejores ‘espíritus’ argentinos – ¿qué es lo que se entiende en *Sur* por espíritu? Espíritu, arte, moral, ciencias: es necesario salvar a las elites de la irrupción de las masas en la historia”. Ainda mais, a revista de Victoria Ocampo podia ser lida como uma cristalização da violência da civilização ocidental e cristã: “Es importante, nos parece, señalar aquí que Victoria Ocampo solo conoce dos modos de comunicación: el grito y el rezo. [...] Gritar, notemos, que es la negación del modo más simple de comunicación que se espera de la palabra del *otro*, simple reconocimiento del *otro*, para alcanzar a través de él el propio reconocimiento... En el origen del grito está el no reconocimiento del *otro*. La abo-

lición de la contestación. Gritar es alcanzar al *otro* en lo que tenga de más esencial, alcanzarlo de un golpe y acallarlo. Más exactamente: herirlo. Herida de lanza o estocada: he ahí la imagen que más perfectamente remeda al grito en el seno de la comunicación. En el rezo, en cambio, se trata de hacer presa del *otro*, pero de distinta manera: *envolviéndolo*. Cuando oímos rezar, en voz baja, calladamente, las palabras cuyo significado no alcanzamos a entender van entrando en nosotros lentamente, como en contra nuestra voluntad nos cubren [...]. Obsérvese que rezo y grito forman una pareja en que el *otro* es puesto como objeto y nunca como libertad a convencer. Grito y rezo, espada y oración, el guerrero y el santo [...]. Enemigo a doblegar o cuerpo calenturiento, el *otro* es en ambos casos suprimido como sujeto. Sujeto de conquista o de misión se tiende a convertirlo en objeto. Conquistadores y misioneros por un lado, seres dignos solamente de ser conquistados o salvajes poseídos por alguna religión pagana por el otro: entre estas dos especies de seres de naturaleza tan desigual es imposible el diálogo”. MASOTTA ([1956] 2010, pp. 139-140)

6 Sobre a tensão entre *pop*, *popular* e *massas*, afirma Lawrence Alloway: “La expresión *pop art* pasa por ser de mi invención pero no sé con certidumbre cuando la usé por primera vez... Además, lo que quise decir entonces con esa expresión no es lo mismo que lo que significa ahora. La usé, ciertamente, y también otra expresión semejante, *pop culture* (cultura pop), para aludir a los productos de los medios de comunicación de masas, no a las obras de arte basadas en la cultura popular”. (ALLOWAY, [1966] 1993, p. 27)

7 Sobre a noção de *infraleve*, cf. DUCHAMP (1975, p. 194).

8 “De esta serie de experiencias seguí desarrollando las copias heliográficas, que es la que hoy por hoy más me interesa. En las mismas utilizo imágenes del catálogo de letraset, las que sirven generalmente a los arquitectos para sus proyectos. El resultado tiene el aspecto de planos o urbanizaciones, con cierta gracia surrealista, y también puede verse, de alguna manera, como una arquitectura de la locura. [...] Personalmente, cuando las veo terminadas, mi propia interpretación, que no limita ni excluye otras, es que estas obras expresan lo absurdo de la sociedad actual, esa suerte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal”. (LEMA, 1984, p. 22)

9 Cf. FERRARI (1981).

10 “La explicación de todo ello hay que buscarla sobre todo en la forma en que, tras la II Guerra Mundial, llegaron a Occidente las noticias sobre los últimos desarrollos en el arte ruso. El Conceptualismo moscovita es una tendencia artística que se desarrolló dentro de la escena artística independiente, no oficial, del Moscú de los años 60, 70 y 80. Este movimiento surgió en las grandes ciudades de la Unión Soviética casi inmediatamente después de la muerte de Stalin, en el año 1953. Y si bien fue tolerado por la autoridad competente, lo cierto es que casi siempre se le dejó al margen de las exposiciones oficiales, así como de los grandes medios de comunicación controlados por el Estado. Por eso, ni el público soviético ni el más amplio público occidental tenían acceso a información alguna sobre este movimiento. [...] La elección de las obras se llevaba a cabo, la mayoría de las veces, de un modo casual, y venía determinada principalmente por las amistades personales y las preferencias individuales del coleccionista en cuestión. Más allá, las condiciones de adquisición y exportación de obras de arte no oficiales eran, a menudo, bastante arriesgadas. Y la situación apenas mejoró con el final de la Unión Soviética. Los comisarios y coleccionistas occidentales que llegaron a Rusia en los años 90 se encontraron con una gran cantidad de obras de arte que les resultaban desconocidas y que estaban firmadas por nombres igualmente desconocidos”. (GROYS, 2008, pp. 18-27)

11 O aspecto lúdico dos trabalhos gráficos de Ferrari e sua leitura pelo viés do chiste freudiano são propostos por Teixeira Coelho na apresentação do livro *Imagens*. “O que é o chiste, afinal? ‘Contraste de ideias’, ‘o sentido no nonsense’, ‘confusão e clareza’. [...] León mostra agora que [...] é preciso dispensar um pouco o pudor [...]. Com isso segue um dos impulsos motores do chiste, do humor, do traço de espírito, do lúdico, que é o impulso de compartilhar a produção jocosa, produção de jocus, de jogo, lúdica. O cômico, repara Freud, pode ser experimentado sozinho. A prática do jocus, porém, deve ser uma prática em comum: é este o impulso social do jocus [...]. León Ferrari abre sua produção para essa convivialidade pedida por uma nova forma de socialidade (baseada amplamente no pensamento estético) cansada das ilusões, vícios e cumplicidades do velho pensar de tipo (supostamente) lógico e ético cujas inadequações em todos os campos – do político ao econômico passando pelo artístico – nos têm levado ao desespero e à inércia precoces”. (COELHO in FERRARI, [1979-1984] 1989, n.p.)

12 Para as proposições deste trecho, valho-me dos textos e das reproduções no catálogo GROYS; DEL JUNCO; HOLLEIN (2008).

13 Andrei Monastyrski, em texto de 1980, relata os propósitos de uma série de ações

desenvolvidas com espectadores convidados que desconheciam os sucessos a seguir. Tais ações ocorriam fora das cidades e propunham estabelecer relações miméticas entre o “vazio” dos campos físicos e o “vazio” dos campos subjetivos dos espectadores em sua expectativa de participação, de maneira que a imaterialidade do que se entende por consciência viesse a ser um “objeto” significante para a construção do sentido dessas ações. Ou seja: a consciência, nessas ações, espelhava a abertura do *campo*, e vice-versa: os espectadores, ao verem o campo aberto, fora da cidade, como um “vazio de expectativas”, viam-se vendo esse vazio, e viam-se também como um vazio – construtivo – das ações (MONASTYRSKI, [1980] 2008).

14 “[...] la Unión Soviética fue, como es sabido, una institución administrada burocráticamente. No existía en ella la diferencia entre una cultura de masas comercializada y una alta cultura institucional. La cultura soviética era uniforme y estaba marcada exclusivamente por lo institucional. La cultura de masas vulgar estaba administrada de un modo tan centralista, burocrático e institucional como la alta cultura, y en el fondo era valorada, reconocida y difundida según idénticos criterios de corrección ideológica. Por eso, el discurso oficial acerca de lo que era arte jugaba un papel absolutamente determinante en todos los ámbitos de la cultura soviética. El procedimiento capital del Conceptualismo moscovita consistía en utilizar, variar y analizar ese discurso oficial de un modo particular, irónico y profano”. (GROYS, 2008, p. 22)

15 “Lo que más armoniza con la definición de la estatalidad es una metáfora: la imagen del viento que sopla sin cesar por el lado de las casas y entre ellas, que lo atraviesa todo; del viento helado que siembra frío y ruina, que ruge y empuja siempre con la misma presión. [...] La estatalidad es precisamente ese mismo vacío [...]. Ante todo, la estatalidad es una actividad inconcebible para el hombre, contraria e inaccesible a él por su sentido. Exige de él el cumplimiento de ‘objetivos estatales’, de tareas sólo conocidas por ella, prometiendo a cambio sólo clemencia. [...] Esos objetivos incluyen siempre el abarcamiento, la apropiación de todo el territorio ocupado por el vacío, como un todo único. Eso es, ante todo, el rápido desplazamiento por todo el territorio de ese lugar, entendido como una única totalidad plana indivisa. Los moradores de ese lugar están sumidos en ese torrente en torbellino, devienen una partícula impotente de ese torbellino. Por eso, entre las acciones auténticamente estatales figuran proyectos y construcciones megalíticos y sobrehumanos”. (KABAKOV, [1990] 2008, pp. 365-366)

16 As relações entre esses grupos são parte de uma muito extensa rede dos conceitualismos na América Latina. O importantíssimo trabalho de mapeamento dessa rede vem sendo

realizado por pesquisadoras e pesquisadores da plataforma internacional Red Conceptualismos del Sur (<http://redcsur.net/>), que busca reativar a potência crítica das proposições conceituais latinoamericanas. No catálogo da exposição *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre outubro de 2012 e março de 2013, podemos ler um relato desses contatos: “En el verano de 1980, parte de los miembros que integraban el TIT, entre ellos Pablo Espejo, Luis Sorrentino y Ricardo Chiari junto con un grupo de casi 30 personas, viajaron a São Paulo en un autocar que acudió directo al teatro Procópio Ferreira, donde estaba refugiado Juan Uviedo. Al cabo de unos días, los jóvenes del TIT fueron expulsados del teatro y se trasladaron a la Universidad de São Paulo (USP). [...] Durante esta estancia en la USP, conocieron a los integrantes de Viajou Sem Passaporte. La pasión entre los dos grupos fue casi inmediata, porque ambos reivindicaban un arte revolucionario y el surrealismo moderno. A diferencia de Viajou Sem Passaporte y 3Nós3, que provenían de familias de clase media, los miembros de TIT eran, según Chiari, ‘lumpen proletarios’ que se establecieron en São Paulo de forma comunitaria con recursos muy escasos, pasando hambre e ideando planes de robo de comida en los supermercados. Aunque en Buenos Aires el TIT trabajaba montando piezas propias o escenificando adaptaciones de obras de autores como Jean Genet, en São Paulo empezó a realizar intervenciones urbanas, muy influidas por 3Nós3 y Viajou Sem Passaporte”. “GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co llevaron a cabo durante toda la década de los ochenta y los primeros años noventa una serie de intervenciones callejeras participativas (gráficas, performáticas), a la vez que propiciaron movidas masivas dentro de espacios contraculturales (como el Parakultural, Babilonia o Mediomundo Varieté). En muy pocas ocasiones se instalaron en los márgenes del circuito artístico tensionando sus lógicas internas. Por el contrario, su espacio privilegiado fue claramente la calle en el marco de movilizaciones masivas, en su mayor parte convocadas por el movimiento de derechos humanos, aunque también asumieron la intervención en conflictos obreros (en especial, la larga huelga de la fábrica Ford en 1985) y desplegaron solidaridades internacionales (de claro signo internacionalista)”. (RED Conceptualismos del Sur, 2012, pp. 57, 227)

17 Acefalia encenada, por exemplo, na intervenção chamada *Operação ensacamento* do coletivo 3NÓS3 (Hudinilson Júnior, Mario Ramiro e Rafael França), realizada em São Paulo, na noite de 27 de abril de 1979, e que consistiu em cobrir com sacos plásticos a cabeça de 69 esculturas e monumentos públicos da região do Ipiranga até o centro velho da cidade. A intervenção foi lida como vandalismo; mas também foi considerada uma forma de protesto contra o apagamento da memória pública da cidade, sendo, neste caso, a chamativa obliteração das

cabeças um jogo com o *in-visível*. Mas devemos considerar, sobretudo, que a ação foi levada a cabo durante a ditadura, aludindo, portanto, a situações de tortura – sufocamento, desaparecimento – praticadas no Brasil e em outros países do Cone Sul. Cf. FERREIRA (2009).

18 *Los rubios* (2003). Albertina Carri, Argentina, 83 min.

19 O lúdico como forma de encenação mimética das contendas reaparece, em Carri, no curta-metragem *Barbie también puede estar triste*, de 2001, no qual vemos uma crítica da violência da estrutura patriarcal da sociedade, que normaliza práticas sexuais, gêneros, padrões de beleza, de família etc.

20 Posição que se vê na dessemelhança que permite o contato entre as figuras da testemunha, da diretora e da intérprete, por exemplo; e que se reforça na questão da estrangeirice que dá título ao filme: *los rubios* designa a família de Carri, segundo a descrição de vizinhos entrevistados; família em que, ao que tudo indica, ninguém era loiro. Mas a equipe de produção decide assumir essa diferença, de modo que a ficção se encerra com todos usando perucas loiras. Nas palavras da atriz que faz a vez de Carri: “Sí lo que era extraño era cómo llamábamos la atención en el lugar, no? Porque, digo, más allá de la cámara éramos como un punto blanco que se movía y era muy evidente que no éramos de ahí, ¿no?, que éramos extranjeros para ese lugar y me imagino que sería parecido a lo que pasaba en su momento con mis padres... este... estábamos desde otro lado...” (*Los rubios*, 2003). Sobre o assunto, cf. SARLO (2005).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOWAY, Lawrence. El desarrollo del pop-art británico. In LIPPARD, Lucy (ed.). **El Pop Art**. Barcelona: Destino; Thames and Hudson, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas vol. II / trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Brinquedos e jogos: observações marginais sobre uma obra monumental [1928]. In BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação** / trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002, pp. 95-102.

COELHO, Teixeira. Revelações despudoradas de León Ferrari. In FERRARI, León. **Imagens** [1979-1984]. São Paulo: Edições Exu, 1989, n.p.

DUCHAMP, Marcel. **The Essential Writings of Marcel Duchamp** / ed. Michel Sanouillet e Elmer Peterson. Londres: Thames and Hudson, 1975.

FERRARI, León. **Carta a Julio Cortázar**, São Paulo, 26 nov. 1981. Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo.

FERRARI, León. **Homens**. São Paulo: Edições Licopódio, 1984.

FERRARI, León. **Imagens** [1979-1984]. São Paulo: Edições Exu, 1989.

FERRARI, León. **Planos y Papeles**. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2004.

FERREIRA, Glória. **Arte como questão**: anos 70. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

GONZALEZ, Horacio. **Karl Marx**: o apanhador de sinais. São Paulo: Brasilense, 1984.

GROYS, Boris. El arte conceptual del comunismo. In GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max. **La ilustración total**: arte conceptual de Moscú 1960-1990. Madrid: Fundación Juan March, 2008, pp. 18-27.

JACOBY, Roberto. Las herejías de León Ferrari. **Crisis**, Buenos Aires, n. 50, pp. 71-73, jan. 1987.

KABAKOV, Ilya. Sobre el vacío. In GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max. **La ilustración total**: arte conceptual de Moscú 1960-1990. Madrid: Fundación Juan March, 2008, pp. 358-368.

LEMA, Vicente Zito. León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad [Entrevista]. **La voz**, Buenos Aires, jul. 1984, p. 22.

MALVINO, Adriana. León Ferrari inaugura hoy su exposición: ningún artista ha logrado reflejar, fuera de Argentina, la violencia de la represión. **Unomásuno**, Cidade do México, 7 abr. 1982, p. 50.

MASOTTA, Oscar. **Introducción a la lectura de Jacques Lacan** [1970]. 4 ed. Buenos Aires: Corregidor, 1988.

MASOTTA, Oscar. El “esquematismo” contemporáneo y la historieta. In MASOTTA, Oscar [1966]. **Conciencia y estructura**. Buenos Aires: Eterna

Cadencia, 2010, pp. 263-272.

MASOTTA, Oscar. *Sur* o el antiperonismo colonialista [1956]. In MASOTTA, Oscar. **Conciencia y estructura**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, pp. 129-151.

MASOTTA, Oscar. Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el “esquematismo” [1967]. In MASOTTA, Oscar. **Conciencia y estructura**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, pp. 304-343.

MONASTYRSKI, Andrei. Prologo al primer tomo de Viajes a las afueras de la ciudad [1980]. In GROYS, Boris; DEL JUNCO, Manuel Fontán; HOLLEIN, Max. **La ilustración total**: arte conceptual de Moscú 1960-1990. Madrid: Fundación Juan March, 2008, pp. 323-330.

NOVAES, Adriana Carvalho. **O canto de Perséfone**: o Grupo Sur e a cultura de massa argentina (1956-1961). São Paulo: Annablume, 2006.

RED Conceptualismos del Sur. **Perder la forma humana**: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

VICTORIA, Marcos. El cine y la cultura ‘Kitsch’. **Sur**, Buenos Aires, n. 248, pp. 78-86, set.-out. 1957.

VILA-MATAS, Henrique. **História abreviada da literatura portátil** / trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FILMES

Los rubios (2003). Albertina Carri, Argentina, 83 min.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana / trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?** Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

DOANE, Mary Ann. **The Emergence of Cinematic Time**: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

GROYS, Boris. A arte na era da biopolítica: da obra de arte à documentação de arte. In GROYS, Boris. **Arte, Poder** / trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, pp. 73-82.

SARLO, Beatriz. **Escenas de la vida posmoderna**: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. 2 ed. Buenos Aires: Ariel, 1994.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica / trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SOBRE O AUTOR

Artur de Vargas Giorgi é Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil.

Artigo recebido em 2 de
março de 2021 e aceito em 7 de
novembro de 2021.

TRADUÇÃO

O REVIVALISMO DA ARQUITETURA

**THE REVIVAL OF
ARCHITECTURE**

**EL REVIVALISMO DE LA
ARQUITECTURA**

WILLIAM MORRIS

TRADUÇÃO: GUSTAVO LOPES DE SOUZA, RAISSA LOPES GONÇALVES

RESUMO

William Morris*

Tradução**

Gustavo Lopes de
Souza***

<https://orcid.org/0000-0001-7920-9357>

Raissa Lopes
Gonçalves****

<https://orcid.org/0000-0003-2864-4679>

DOI: doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.169356

*** ***** Universidade de
Brasília (UnB), Brasil

* MORRIS, William. The Revival of Architecture. In MORRIS, William. *Architecture, Industry and Wealth: Collected Papers* by William Morris. Londres: Longmans, Green, and Co, 1902, pp.198-213.

**Este texto resulta de um trabalho iniciado no âmbito da graduação por Raissa Lopes Gonçalves, sob orientação do professor Gustavo Lopes de Souza. À versão parcial da tradução inicialmente produzida e não publicada seguiu-se esta, resultado da supervisão e finalização do docente.

Agradecemos à professora Vera Pugliese (VIS-UnB) a leitura atenta desta tradução e os valiosos comentários.

Figura central na cultura britânica de fins do oitocentos, o escritor e designer William Morris (1834-1896) contribuiu também para a crítica de arte. Em "The Revival of Architecture", publicado originalmente em 1888 e aqui traduzido ao português, Morris apresenta um panorama histórico do Neogótico britânico, expondo em seguida a tese principal do ensaio, a saber, que a vitalidade e a popularidade do Gótico dependiam de um tipo específico de sociedade, organizada de modo inteiramente diverso daquela que pretendia recriar o estilo em outra época.

PALAVRAS-CHAVE William Morris; Arquitetura neogótica; Arte e sociedade; Crítica de arte

ABSTRACT

A central figure in late nineteenth century British culture, writer and designer William Morris (1834-1896) also contributed to art criticism. In "The Revival of Architecture", first published in 1888 and here translated into Portuguese, Morris presents a brief history of the British Neo-Gothic, after which he exposes the essays main thesis, to say, that the vitality and popularity of the Gothic depended on a specific kind of society, socially organized in a wholly different manner than that which intended to recreate the style in another age.

KEYWORDS William Morris; Gothic Revival Architecture; Art and Society; Art Criticism

RESUMEN

Personaje central en la cultura británica de los ochocientos, el escritor y diseñador William Morris (1834-1896) contribuyó también para la crítica de arte. En "The Revival of Architecture", publicado originalmente en 1888 y aquí traducido al portugués, Morris presenta un panorama histórico del Neogótico británico y, continuación, expone la tesis principal del artículo, es decir, que la vitalidad y popularidad del Gótico dependían de un tipo específico de sociedad, organizada de manera totalmente distinta de aquella que intentaba recrear el estilo en otra época.

PALABRAS CLAVE William Morris; Arquitectura neogótica; Arte y sociedad; Crítica de arte;

William Morris nasceu em 24 de março de 1834, em Clay Hill, Walthamstow, Inglaterra. Aos 21 anos, com vistas a uma carreira na Igreja Anglicana, ingressou em Oxford, onde tornou-se amigo de Edward Burne-Jones. Juntos, viajaram pelo norte da França em 1855, visitando catedrais góticas; voltaram decididos a se tornarem artistas. Burne-Jones escolheu a pintura, enquanto Morris dedicou-se a uma diversificada produção, que inclui fontes tipográficas, artes decorativas, poemas, romances e ensaios.

No ensaio aqui traduzido – publicado originalmente em maio de 1888, na revista *Fortnightly Review* – combinam-se dois temas caros ao autor: a arte medieval e o socialismo. A parceria, que soa hoje um tanto improvável, era-o menos à época da primeira publicação, sobretudo no mundo anglófono, por obra do crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Ruskin estava longe de ser um socialista, mas seu apreço pela arte medieval, sua preocupação social e sua maneira de combinar ambas as coisas foram de importância formativa para Morris. Especialmente importante nesse sentido foi o tratado de Ruskin sobre a arquitetura veneziana *As Pedras de Veneza* (1851), cujo capítulo “A natureza do Gótico” foi publicado em 1892, como ensaio



independente, pela Kelmscott, editora fundada por Morris. Nele, Ruskin compara a condição do artesão e a natureza do ornamento em diferentes períodos da história da arte. De acordo com o crítico, a Antiguidade não admitia a imperfeição no ornamento e, em consequência, restringia-o àquilo que pudesse ser perfeitamente executado. Ruskin argumenta que a Idade Média, em contraste, aceitava a imperfeição, tendo o artesão, dessa maneira, obtido um inédito grau de autonomia criativa. Essa autonomia, à qual Ruskin atribuía a inventividade e a grandeza da arquitetura gótica, fora suprimida pela Revolução Industrial; para recuperá-la, Ruskin defendia um retorno à produção artesanal de todo objeto decorativo.

Profundamente imbuído dessas ideias, Morris divergia de Ruskin em um ponto essencial. Ruskin, um pensador reformista, acreditava na cooperação das classes altas e médias com sua visão do futuro. Para o socialista Morris isso não bastava. Sem desprezar as iniciativas individuais, não acreditava que trouxessem mais que vitórias isoladas: estava convicto de que a arquitetura só poderia reviver em um mundo sem padrões. O ensaio a seguir discute como os arquitetos lutaram uma batalha perdida, narrada, aqui, por um cronista apaixonadamente engajado.

Atualmente, há entre as pessoas instruídas um considerável interesse, sincero ou simulado, pelas artes ornamentais e suas perspectivas. Uma vez que todas essas artes praticamente dependem, para existir, da arte-mestra da arquitetura, e não podem estar saudáveis quando ela está doente, talvez valha a pena analisar a condição da arquitetura neste país; e descobrir se temos um estilo vivo que pode reivindicar sua própria dignidade e beleza, ou se nosso verdadeiro estilo não passa do hábito de conferir certas formas indignas de nota a uma feiura e uma mesquinharia onipresentes.

Antes de tudo, então, há de se convir que, sem sombra de dúvida, ocorreu neste século algo como um revivalismo da arquitetura; a questão que se segue é se esse revivalismo indica um desenvolvimento genuíno, dotado de vitalidade autêntica e em transformação, ou se ele aponta meramente uma moda passageira que, quando ultrapassada, nada deixará à posteridade. Penso que não há melhor maneira de ensaiar uma resposta a essas questões do que fazer um breve esboço da história desse revivalismo até onde a conheço. O revivalismo da arte arquitetônica na Grã-Bretanha pode ser considerado uma consequência natural do surgimento da escola romântica na literatura, embora ele tenha, de certa forma, ficado aquém dela, como seria aliás de se esperar, já que a arte da construção tem que lidar com os

incidentes prosaicos da vida cotidiana, e é limitada pelas exigências materiais de sua existência. Até muito depois da morte de Shelley, Keats¹ e Scott², a arquitetura foi incapaz de produzir qualquer coisa além de, por um lado, imitações pedantes e infinitamente repulsivas da arquitetura clássica, e arremedos ridículos de construções góticas, não tão feias, porém mais tolas e vulgares, e, por outro lado, a utilitária caixa de tijolos com telhado de ardósia, que o anglo-saxão moderno considera, em geral, uma casa perfeitamente satisfatória e livre de extravagâncias.

Os primeiros sintomas de uma mudança nesse sentido foram causados pelo movimento de Oxford³, que deve ser considerado parte do movimento romântico na literatura, e que foi apoiado por muitos que não tinham qualquer tendência teológica em especial como um protesto contra o posicionamento histórico e o estúpido isolamento do Protestantismo. Sob essa influência surgiu um estudo genuíno da arquitetura medieval, e foi-se lentamente descobrindo que ela não era, como se pensava no tempo de Scott, uma mera e pitoresca desordem accidental, consagrada pela ruína e pela passagem do tempo, mas um estilo lógico e orgânico que evoluiu como uma necessidade dos antigos estilos dos povos clássicos, e que avançava passo a passo com as mudanças da vida social bárbara e feudal e da civilização como um todo. Demorou-se, é claro, a fazer essa descoberta, que

aliás não é admitida por muitos artistas e arquitetos de hoje, embora os melhores deles sintam, talvez instintivamente, a influência da nova escola de historiadores, dentre os quais o finado John Richard Green⁴ e o professor Freeman⁵ podem ser citados como exemplos, tendo, ambos, uma longa familiaridade com o assunto.

O estudo da arte medieval trouxe consigo uma consequência infeliz, devido à ignorância sobre sua já mencionada evolução histórica. Quando os arquitetos deste país aprenderam algo sobre a construção e a ornamentação da Idade Média, e por meio de um estudo empático dominaram, em termos, os princípios nos quais se baseava o desenho desse período, tiveram um vislumbre de que tais princípios pertenceram à estética de todas as artes em todos os países e eram capazes de um desenvolvimento infinito; indistintamente perceberam que a arte gótica fora um organismo vivo, mas, ainda que soubessem que ela havia perecido, e que outra coisa tomara o seu lugar, não sabiam por que ela perecera, e pensaram que ela poderia ser artificialmente replantada numa sociedade totalmente diferente daquela que a concebera. O resultado desse conhecimento incompleto os levou a crer que bastaria desenhar no papel de acordo com os princípios cuja existência pressentiram na arquitetura gótica, e que construções assim projetadas, quando erguidas sob sua supervisão, seriam verdadeiros exemplos do estilo antigo, vivificado

por aqueles imortais princípios artísticos. Com base nessa premissa, foi natural que tentassem, resolutamente, remediar os estragos e as degradações que a ignorância, a brutalidade e a vulgaridade dos períodos pós-góticos trouxeram àqueles inestimáveis tesouros da arte e da história, as construções legadas a nós pela Idade Média. Surgiu daí a fatal prática da “restauração”⁶, que num período de 40 anos causou mais danos às nossas construções antigas do que os três séculos precedentes de violência revolucionária, cobiça sórdida (ou o assim chamado utilitarismo⁷) e desdém pedante. Não tenho espaço, aqui, para me debruçar sobre essa parte do assunto. Posso apenas dizer que, se meu tema não pudesse ser contemplado de outro ponto de vista que não o da relação entre a arquitetura moderna e a preservação dessas relíquias do passado, seria mais importante encarar os fatos da presente situação da nossa arquitetura, de modo a evitar que, iludidos sobre nossa realidade, joguemos fora aqueles tesouros, que uma vez perdidos jamais podem ser recuperados. Sem dúvida, por outro lado, esse mesmo conhecimento incompleto deu à nova escola de arquitetos coragem para levar adiante seu trabalho com muito mais entusiasmo, e como resultado temos no país um considerável número de construções que conferem grande mérito ao talento e ao saber de seus criadores, alguns dos quais demonstram mesmo sinais

de gênio, em luta contra as dificuldades que acometem o arquiteto ao tentar produzir beleza em meio ao mais degradante utilitarismo.

No primeiro período desse revivalismo gótico os prédios então produzidos eram em sua maioria eclesiásticos. O público fora facilmente persuadido de que os prédios destinados ao uso da Igreja Anglicana, que obviamente era em parte uma continuidade da Igreja da Idade Média, deveriam pertencer ao estilo desenvolvido no período ao qual a maior parte desses prédios pertencia; e, de fato, a palavra “eclesiástico” era comumente usada como sinônimo de arquitetura medieval. É claro que esse absurdo foi descartado pelos arquitetos logo no início do revivalismo, ainda que ele tenha se prolongado bastante, e talvez ainda se prolongue, entre o público geral. Aqueles que estudavam as artes da Idade Média logo viram que não havia diferença de estilo entre a arquitetura residencial ou civil e a arquitetura eclesiástica daquele período, e a compreensão total desse fato marca o segundo estágio no “Revivalismo Gótico”.

Então veio outro avanço: aqueles que simpatizavam com esse grande período do desenvolvimento da raça humana, a Idade Média, especialmente aqueles que tinham o dom do senso histórico, do qual se pode dizer que é um dom característico do século XIX e um tipo de compensação pela feiura que cerca nossas vidas no presente: esses homens começaram, então, não apenas a entender que a arte medieval

não fora meramente uma parte do eclesiasticismo reacionário oficial ou a expressão de uma teologia extinta, mas uma arte popular, viva e progressista, e que o progressismo na arte morrera com ela; eles vieram a reconhecer que a arte dos séculos XVI e XVII fora desenhada com o vigor e a beleza que obteve do impulso do período que a precedeu, e que quando este impulso pereceu em meados do século dezessete nada deixou além de um *caput mortuum*⁸ de inanidade e pedantismo, que demandou talvez um período de severo utilitarismo para preparar, por assim dizer, o terreno das artes antes que a nova semente pudesse ser plantada.

Essa foi uma descoberta importante tanto para a arte quanto para a história. Firmes em sua posição de isolamento da vida do presente, os líderes desse novo renascimento propuseram-se a estupenda tarefa de retomarem o elo da arte histórica do ponto em que os pedantes do dito Renascimento anterior o abandonaram, e tentaram provar que o estilo medieval era suscetível de uma nova vida e um novo desenvolvimento, e que ele poderia se adaptar às necessidades do século XIX. Superficialmente, tal expectativa parecia justificada pela maravilhosa elasticidade que o estilo demonstrou no período de sua existência autêntica. Nada era grande demais ou pequeno demais, comum demais ou sublime demais para seu abraço inclusivo; mudança alguma o desalentava, violência alguma o paralisava; naqueles

tempos, ele era uma parte da vida humana, a expressão universal e indispensável de suas alegrias e tristezas. Não poderia voltar a sê-lo?, pensamos; não durara o bastante o pousio das artes? Deveriam as fileiras de caixas quadradas de tijolos que Keats e Shelley precisavam contemplar, ou a vila estucada que abrigava o gênio de Tennyson⁹, ser as perpétuas contemporâneas de semelhantes mestres da beleza verbal; seria a beleza das palavras a única beleza que coubera ao nosso tempo produzir? Deveria a inteligência da época ser para sempre tão incrivelmente desigual? Não víamos razão para isso, e portanto nossa esperança era grande; pois embora tivéssemos aprendido algo sobre a arte e a história da Idade Média, não aprendêramos o bastante. Tornou-se moda, entre os esperançosos artistas da época a que me refiro, dizer que, para criar belos espaços, não era preciso alterar qualquer das condições e dos costumes de nossa época; que uma poltrona, um piano, um motor a vapor, uma mesa de bilhar ou um salão adequado às sessões da Câmara dos Comuns nada possuíam de essencial que nos compelisse a torná-los feios, e que se tivessem existido na Idade Média as pessoas daquele tempo os teriam dotado de beleza. Havia nisso certamente uma parcela de verdade, mas não a verdade inteira. Foi certamente verdade que o instinto medieval por beleza se faria sentir em qualquer tarefa à qual se aplicasse, mas foi também verdade que a vida daquela época não colocara nas mãos do trabalhador nenhum

objeto que fosse meramente utilitário, muito menos vulgar; enquanto a vida dos tempos modernos força-o à produção de muitas coisas que não podem ser nada senão utilitárias, como por exemplo uma máquina a vapor; e de muitas coisas cuja vulgaridade é inata e inevitável, como as sedes de clubes da alta sociedade ou o cerimonial de nossa atual monarquia burocrática. De qualquer modo, esse período de esperança revigorada e compreensão parcial produziu muitas construções dignas de nota e outras interessantes obras de arte, e proporcionou dias felizes à esperançosa mas ínfima minoria engajada nisso, apesar de todos os desprazeres e decepções. Finalmente um homem, que havia feito mais do que qualquer um para tornar possível esse momento esperançoso, introduziu severidade em meio a essas ânsias baseadas num conhecimento incompleto. Esse homem foi John Ruskin. A partir de uma maravilhosa inspiração de gênio (só posso chamá-la assim) ele obteve em um único salto uma verdadeira concepção da arte medieval que anos de estudo diligente não teriam dado a outros. Em seu capítulo de *As Pedras de Veneza*¹⁰ intitulado "Da Natureza do Gótico, e o papel do trabalhador nele", Ruskin nos mostrou o abismo que existe entre nós e a Idade Média. Desde então, tudo mudou; a ignorância sobre o espírito da Idade Média foi impossível dali em diante, exceto àqueles que deliberadamente fecharam os olhos. As metas do novo revivalismo cresceram para ser infinitamente mais

ambiciosas do que haviam sido para aqueles que não desistiram de buscá-las, como receio que muitos tenham feito. A partir daí, aqueles incapazes de compreender o novo conhecimento estavam destinados a se tornarem pedantes, diferindo apenas superficialmente, na arte que praticavam ou que os interessava, dos anistóricos figurões do século XVIII. E no entanto, o que Ruskin nos ensinou à época era bastante simples, como todas as grandes descobertas. Não era realmente nada mais recôndito que isto: que a arte de uma época deve necessariamente ser a expressão de sua vida social, e que a vida social da Idade Média permitira ao trabalhador liberdade de expressão individual, ao passo que nossa vida social a proíbe.

Não digo que a mudança nos revivalistas góticos produzida por essa descoberta foi repentina, mas foi efetiva. Ela gradualmente se disseminou na inteligência da arte e da literatura de hoje, e teve muito o que fazer diante da bifurcação da mais alta cultura (se é que se deve usar essa palavra horrorosa) em uma forma peculiarmente baixa de cinismo, por um lado, e em um altruísmo prático e benéfico por outro. O rumo tomado pelo revivalismo gótico na arquitetura, que, como dito antes, é geralmente a manifestação mais aparente da escola romântica, mostra nítidos sinais da crescente consciência da diferença essencial entre nossa sociedade e aquela da Idade Média. Quando nossos arquitetos e arqueólogos dominaram pela primeira

vez, conforme supuseram, a prática e os princípios da arte gótica, e começaram a tentar reintroduzi-la como um estilo universal, eles chegaram à conclusão de que deveriam procurá-la num período em que ela se equilibrava entre seu ápice e os primeiros sinais de sua degradação. O fim do século XIII e o começo do século XIV foi o período que escolheram como o mais adequado à fundamentação do estilo Neogótico, destinado, esperavam eles, a conquistar o mundo; e ao escolherem esse período na margem da transição eles mostraram notável compreensão e apreciação pelas qualidades do estilo. Este assimilara naquele período o que quer que pudesse aproveitar da arte clássica, mesclada com os vários elementos recolhidos das antigas monarquias bárbaras e das tribos do norte, enquanto não tinha consciência deles, nem era por eles restringido; fora flexível até um grau ainda não sonhado em nenhum dos estilos arquitetônicos anteriores, e não teve dificuldades em lidar com nenhum propósito proveitoso, nenhum material ou clima; e com tudo isso fora franca e incontestavelmente belo, sem que caprichos o degradassem ou grosserias o estorvassem. A mão e a mente do homem, pode-se supor, não podem levar o encanto (um encanto, aliás, que nunca enfastia) mais longe que nas obras arquitetônicas daquele período, como, por exemplo, no coro e nos transeptos da abadia de Westminster antes que esta sofresse as degradações de tempos mais recentes, que

podem, sem dúvida, nos fazer recuar de desgosto ante o extremo de perversidade que os homens às vezes atingem. Deve-se lembrar também, ao avaliar o julgamento dos arquitetos Neogóticos, que o meio-século entre 1280 e 1320 foi o tempo do florescimento da arquitetura naquela parte do mundo para a qual a continuidade histórica se manteve especialmente viva; e tanto o Oriente quanto o Ocidente produziram suas mais adoráveis obras de ornamento e arte naquele período. Esse desenvolvimento, além disso, foi simultâneo ao ápice da organização puramente medieval da indústria. Nesse momento, as famílias tradicionais e os cambistas das cidades livres, que haviam se tornado aristocráticos, exclusivos e divorciados do trabalho verdadeiro, haviam dado lugar às guildas de artesãos, associações democráticas de autênticos trabalhadores, que haviam agora assumido a posição pela qual muito haviam lutado, e que eram os mestres de toda indústria. Não eram os mosteiros, como se dizia, que eram as colméias da arte do século XIV, mas as cidades livres com seus ofícios organizados tanto para a batalha quanto para a artesanaria; não a parte reacionária, mas a parte progressista da sociedade da época.

Esse período portanto central do estilo gótico, que expressou o pleno desenvolvimento do sistema social da Idade Média, foi sem dúvida o período mais adequado dos três a se eleger como árvore na qual enxertar a jovem planta do Neogótico; e na época a que me

refiro agora todo arquiteto promissor teria repudiado com desprezo a sugestão de usar algum estilo mais tardio ou menos puro para obras que teria de executar. Certamente havia uma tendência, bastante natural, de desvalorizar as qualidades das formas posteriores do Gótico, uma tendência que frequentemente era levada a extremos grotescos, e a sobrevivência do Semigótico do final dos séculos XVI e XVII foi vista com mero desprezo, pelo menos na teoria. Mas conforme o tempo passou, os revivalistas foram forçados a reconhecer, quisessem ou não, a impossibilidade de atravessar o abismo entre os séculos XIV e XIX a despeito de seu brilhante sucesso individual eles se viram compelidos a admitir que o enxerto Neogótico se recusava a crescer na atmosfera comercial da era Vitoriana¹¹; enquanto trabalharam árdua e conscientemente para conciliar a pomposidade da Londres moderna com a expressão da vida de Simon de Montfort¹² e Philip van Artevelde¹³, descobriram que exageraram no tom, e precisavam tentar de novo ou desistir de vez. A essa altura eles haviam aprendido à perfeição os méritos dos estilos góticos tardios, e mesmo do estilo que, pelo menos na Inglaterra (na literatura como na arte) mantivera algo da beleza e da adequação dos melhores dias do Gótico em meio aos rebuscamentos, pedantismos e artificialidades da época de Elizabeth e Jaime I; começaram, até, a superestimar o que fora feito nos estilos inferiores, não por arrogância, mas talvez por empatia pelos rumos

da história, e repulsa por aquele pessimismo que restringe o período de altas aspirações e prazeres da vida ao padrão de nossos próprios pendores efêmeros. Acima de tudo, porém, moveram-se nessa direção pela esperança de achar outro ponto de apoio para o novo e vivo estilo que ainda esperavam emplacar; a elasticidade e a adaptabilidade do estilo do século XV, da qual cada pequena igreja na Inglaterra nos serve como exemplo, e a abundante produção nele existente, tanto na arquitetura residencial como na arquitetura das igrejas, disponível a quem a queira estudar, bem como a vaga sensação de que tal estilo era mais próximo de nosso próprio tempo e expressava uma sociedade cada vez mais complexa, atraía os revivalistas com uma nova esperança. O sonho de beleza e ousadia do século XIV terminara; não poderia o “Perpendicular”¹⁴, mais cotidiano, nos ajudar com o escritório, a respeitabilidade, o ninho familiar e culto de domingo do Sr. Podsnap¹⁵ sem fazer muito feio?

Então os arquitetos se voltaram para as formas do século XV e, como tinham a essa altura adquirido mais e mais conhecimento dos objetivos e métodos medievais, produziram um trabalho cada vez melhor; mas o estilo novo e vivo ainda não viria. O Neogótico no estilo do século XIV frequentemente fez jus ao seu original; aquele no estilo do XV foi muitas vezes excelente, e não raro possuiu um ar de originalidade que provoca a admiração pela capacidade

e pelo gosto delicado de seus criadores; mas nada disso frutifica; está tudo pendurado no ar, por assim dizer. Londres não começou a se parecer com uma cidade do século XV, e nenhum sopro de beleza ou mesmo de agradabilidade se fez sentir nas inúmeras casas construídas nos subúrbios.

Entrementes decaímos, por um processo natural, da imitação do século XV àquela de algo ainda mais recente, algo tão próximo de nosso próprio tempo e de nossos próprios costumes e formas de vida que se poderia, pelo menos, esperar que disso surgisse algum sucesso. A construção em tijolos comum na época de Guilherme III¹⁶ e da rainha Ana¹⁷ não é, certamente, sublime demais para o uso geral; até Podsnap distinguiria algo de si nos culotes e chapéus bicornes daquele tempo. Não poderia o novo estilo crescer desse enxerto, agora que abandonamos de vez o Gótico e adotamos um estilo que pertence ao período das manufaturas e da divisão do trabalho, um período no qual tudo o que restou das corporações de ofícios foram seus resquícios corrompidos, os meros abusos das sociedades limitadas e companhias, cujas restrições ao trabalho, contra as quais a classe mercantil tanto combateu, elas estavam a ponto de abolir inteiramente?

Bem, é verdade que, à primeira vista, o que se tentou fazer no estilo Rainha Ana¹⁸ pareceu conquistar mais ou menos o gosto moderno; mas quem o conquistou foi na verdade a mera sombra desse

estilo. A guinada de alguns de nossos vigorosos e jovens arquitetos (eles eram jovens então) em direção a este último dentre todos os estilos residenciais pode ser explicada sem que se questione o seu bom gosto ou bom senso. Na verdade, nos melhores deles não eram as especificidades do estilo Rainha Ana que eram a atração; estas não passam de um amontoado de caprichos absurdos; era o fato de que no estilo ainda restava algo do sentimento Gótico, ao menos em lugares ou sob circunstâncias nas quais as construções se distanciavam do lado progressista do século XVIII. É ali que afirmo que parte daquele sentimento se manteve, unido a formas ainda utilizáveis em nosso próprio tempo, como janelas corrediças. Os arquitetos em busca de um estilo podem muito bem dizer: “Fomos enxotados de sarjeta em sarjeta; não podemos porém dizer ‘chega’? A graça e os encantos altivos do século XIV parecem jazer no fundo do oceano, e o estilo do século XV é por demais rico e delicado para nosso dia a dia; sejamos humildes, e comecemos uma vez mais pelo estilo das bem construídas e bem-proporcionadas casas de tijolos que tão bem resistem à fumaça londrina e parecem acolhedoras e confortáveis numa cidadezinha, ou entre as verdes árvores do jardim de um escudeiro. Ademais, nossas necessidades como arquitetos são modestas; não queremos mais erguer igrejas; os nobres já possuem seus palácios, na cidade como no campo” (Faço votos de que aproveitem alguns deles!); “o trabalhador

não tem condições de morar no que quer que um arquiteto projete; formigueiros de tamanho mediano para a parte mais rica da classe média, e versões menores para os menos afortunados como nós, é tudo em que podemos pensar. Talvez o esboço de um estilo possa surgir entre nós desses humildes começos, embora, certamente, tenhamos decaído bastante desde os ‘Contrastes’¹⁹ de Pugin. Ainda concordamos com ele, mas fomos compelidos a admirar e imitar parte daquelas coisas mesmas contra as quais ele praguejava com nossa aprovação entusiástica.” Bem, uma porção de casas desse tipo foi construída, para o grande conforto de seus moradores, estou certo; mas o novo estilo está tão longe de se desenvolver que enquanto de um lado o construtor comum está cobrindo a Inglaterra de abortos que nos fazem ter saudades da caixa de tijolos e do telhado de ardósia de 50 anos atrás, as classes instruídas, de outro lado, estão mais inclinadas ao retorno à severidade (ou seja, à feiúra dispensiosa e ostensiva) dos últimos escombros do pseudo-Paladiano, como exemplificado nos amontoados de pedras do período georgiano²⁰. De fato, nunca ouvi dizer que as “classes médias educadas” tivessem qualquer intenção de organizar uma manifestação violenta na adjacente Trafalgar Square para protestar contra a execução dos projetos dos novos prédios administrativos com os quais a gestão do Sr. Shaw-Lefevre²¹ nos ameaçou. Quanto a prédios públicos, o Tribunal do Sr. Street²² é a mais

nova tentativa de produzir algo racional ou belo para tal uso; o público se conformou com qualquer amontoado de monotonia e vulgaridade que um governo julgue cabível lhe impor, provavelmente devido a uma impressão semiconsciente de que, seja como for, será bom o bastante para o trabalho (se podemos chamá-lo assim) ali realizado.

Em resumo, devemos responder à questão com a qual este ensaio se iniciou dizendo que o revivalismo arquitetônico, embora não fosse um mero absurdo artificial, é muito limitado em seu escopo, muito confinado a um grupo instruído para ser uma eclosão vital e capaz de verdadeiro desenvolvimento. Seu fato essencial se fundamenta na empatia pela história e pela arte da generalização histórica, que, como dito antes, é um dom da nossa época, mas infelizmente um dom do qual até agora poucos partilham. Entre as populações nas quais esse dom está ausente, nem mesmo dispersas tentativas de beleza na arquitetura são possíveis agora, e em tais lugares gerações podem viver e morrer, se a sociedade como se constitui hoje resistir, sem sentir nenhuma ânsia por beleza em suas vidas cotidianas; e mesmo sob as mais favoráveis circunstâncias não há impulso geral que, sozinho, possa produzir um estilo arquitetônico universal, ou seja, um hábito de elevar e embelezar as moradias, o mobiliário e outros arredores materiais de nossa vida.

Entre o que se aproxima da arquitetura, tudo o que temos é o resultado de um ecletismo bastante autoconsciente e sumamente elaborado, e assumidamente imitativo de obras do passado, das quais adquirimos um conhecimento de longe insuperável em relação ao de qualquer outro período. Enquanto isso, o que quer que seja feito sem um esforço consciente, ou, em outras palavras, que seja obra do verdadeiro estilo da época, é uma ofensa ao senso de beleza e adequação, e é admitido como tal por qualquer pessoa que tenha alguma percepção da beleza da forma. Não é mais passiva mas ativamente feio, desde que acrescentou ao árido utilitarismo da época do Dr. Johnson²³ uma vulgaridade que é o produto singular da Era Vitoriana. O estilo genuíno dessa era exemplifica-se nas casas toscamente construídas de nossos subúrbios, nos cortejos marítimos em estuque de nossos chafarizes, nas ostensivas tavernas de esquina em cada cidade da Grã-Bretanha, na árida monstruosidade das casas que maculam o glorioso cenário do Queen's Park em Edimburgo. Eis aí a verdadeira arquitetura vitoriana. Obras como os excelentes prédios do Sr. Bodley no Magdalen College, as elegantemente fantásticas casas Rainha Ana do Sr. Norman Shaw em Chelsea ou as simples mas admiráveis escolas do Sr. Robson em Londres são meras excentricidades das quais o grande público não participa, e nas quais não tem lugar.

Tudo isso é de um sombrio pessimismo, meus leitores podem dizer. Pelo contrário. O entusiasmo dos revivalistas góticos pereceu quando eles foram confrontados pelo fato de que fazem parte de uma sociedade que não terá e não pode ter um estilo vivo, porque é uma necessidade econômica da sua existência que o trabalho cotidiano de sua população seja um torpor mecânico; e porque é a harmonia do trabalho cotidiano da população que produz o Gótico, ou seja, arte arquitetônica viva, e o trabalho mecânico maçante não pode harmonizar-se com a arte. A nossa esperança ignorante pereceu, mas deu lugar à esperança nascida de um novo conhecimento. A História que nos ensinou a evolução da arquitetura nos está ensinando agora a evolução da sociedade; e é claro para nós, e mesmo para os que se recusam a reconhecê-lo, que a sociedade que agora se desenvolve a partir da nossa não precisará ou não aceitará a escravidão mecânica como destino geral da população; que a nova sociedade não será atormentada como somos pela necessidade de produzir mais e mais mercadorias em nome do lucro, quer precisemos delas ou não; ela produzirá para viver, em vez de viver para produzir, como fazemos. Sob tais condições, a arquitetura, como parte da vida das pessoas em geral, se tornará possível novamente, e acredito que, quando tornar-se possível, ela terá realmente um novo nascimento, e acrescentará tanto aos prazeres da vida que fará com que nos perguntemos como

as pessoas foram capazes de viver sem ela. Enquanto isso, esperamos por um novo desenvolvimento da sociedade, alguns de nós em covardia, alguns de nós esperançosamente engajados na mudança; mas estamos todos, seja como for, esperando pelo que deve ser obra, não do lazer e do gosto dos poucos estudiosos, autores e artistas, mas das necessidades e aspirações do trabalhador no mundo civilizado.

NOTAS

- 1** Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821), poetas românticos ingleses. [N.T.]
- 2** Walter Scott (1771-1832), poeta e romancista escocês. [N.T.]
- 3** Movimento religioso do século XIX cujos membros, em sua maioria membros da universidade de Oxford, enfatizavam as raízes católicas da igreja anglicana. (N.T.)
- 4** John Richard Green (1837-1883), historiador inglês. Escreveu, entre outras obras, dois livros sobre a Inglaterra medieval, *The Making of England* (1881) e *The Conquest of England* (1883). [N.T.]
- 5** Edward Augustus Freeman (1823-1892), historiador e arquiteto inglês. *The History of the Norman Conquest of England* (1867-1879), em seis volumes, é um de seus trabalhos mais conhecidos. [N.T.]
- 6** Em diversas publicações, Morris denunciou o que entendeu como reformas grosseiras nas igrejas antigas, mas não encontrou muitas dificuldades em reformá-las quando esses serviços lhe eram encomendados na Morris & Co. [N.T.]
- 7** Mais que à teoria ética de mesmo nome, Morris parece referir-se aqui à ideia segundo a qual beleza derivaria da utilidade. Defendida por David Hume (1711-1776), essa ideia foi rejeitada, no século XVIII, por Edmund Burke, em quem Ruskin se apoia para também descartá-la. Para Ruskin, confundir beleza com utilidade seria o mesmo que "... afirmar que o ser humano não tem ideias ou sentimentos além daqueles associados, em última análise, a seus apetites brutais" ("... to assert that the human creature has no ideas and no feelings except those ultimately referable to its brutal appetites."). Morris, para quem o ornamento era parte essencial da beleza arquitetônica, deve ter visto no utilitarismo um mero pretexto de construtores ansiosos por cortar custos juntamente com ornamentos. [N.T.]
- 8** Expressão latina que significa "resíduo sem valor". [N.T.]

9 Alfred, 1º Barão de Tennyson (1809-1892), poeta inglês cujos temas principais incluem a mitologia clássica e o ciclo arturiano. [N.T.]

10 Nesse longo ensaio crítico e historiográfico, John Ruskin discute a arte e a arquitetura venezianas dos períodos bizantino, renascentista e gótico, bem como aspectos geográficos, históricos e sociais da cidade de Veneza. [N.T.]

11 A era Vitoriana, que remete ao reinado da rainha Vitória I na Inglaterra (1837-1901), foi um período marcado por um forte desenvolvimento econômico, industrial e cultural. [N.T.]

12 Simon de Montfort, 6º conde de Leicester (1208 - 1265), nobre franco-inglês conhecido por liderar a rebelião contra o rei Henrique III na Segunda Guerra dos Barões (1263-64) e pela inclusão de plebeus a um parlamento por ele convocado em 1265, lançando as bases da futura Câmara dos Comuns. [N.T.]

13 Philip van Artevelde (c. 1340-1382), líder da rebelião da cidade flamenga de Ghent contra o conde Luís II de Flandres, em 1381-1382. [N.T.]

14 Terceiro período do gótico inglês, surgido em meados do século XIV. Caracterizado pela ênfase nas linhas verticais e exemplificado pelo coro da catedral de Gloucester, substituiu gradualmente, na Inglaterra, o gótico decorado, do qual é exemplo a fachada ocidental da catedral de York. [N.T.]

15 John Podsnap, pretensioso e materialista personagem do romance *Our Mutual Friend* (1865), de Charles Dickens. [N.T.]

16 Guilherme III (1650-1702), rei da Inglaterra, Irlanda e Escócia entre 1689 e 1702. [N.T.]

17 Ana (1665-1714), rainha da Inglaterra, Escócia e Irlanda entre 1702 e 1707, e rainha da Grã-Bretanha (formada em 1707 pela união entre Inglaterra e Escócia) e da Irlanda entre 1707 e 1714. [N.T.]

18 Em sua forma setecentista, o estilo Rainha Ana caracteriza-se por seu classicismo e por suas fachadas em tijolos aparentes. Estas permanecem na versão revivalista do

estilo, que se tornou popular a partir de 1880. Tem origem no movimento romântico, e seu principal elemento é a decoração profusa, sobretudo nas fachadas das construções, além de mesclar diversas formas e estilos, como elementos vitorianos e elementos românticos. [N.T.]

19 Em seu livro *Contrastes* (1836), o arquiteto inglês Augustus Pugin (1812-1853) comparou construções do século XIX às suas equivalentes do XV e propôs que a arquitetura de sua época retornasse aos princípios góticos. [N.T.]

20 O período georgiano associa-se aos reis da casa de Hanôver, Jorge I, Jorge II, Jorge III e Jorge IV, estendendo-se de 1714 até 1830, ou, como às vezes se considera, 1837, de modo a incluir o reinado de Guilherme IV. [N.T.]

21 George Shaw-Lefevre (1831-1928), político inglês, foi Primeiro Comissário de Obras e Edifícios Públicos do Reino Unido entre 1880 e 1885. [N.T.]

22 George Edmund Street (1824-1881), arquiteto inglês e figura central do revivalismo gótico. William Morris trabalhou em seu escritório de arquitetura depois de completar seus estudos em Oxford. [N.T.]

23 Samuel Johnson (1709-1784), escritor inglês. *Seu Dicionário da Língua Inglesa*, publicado originalmente em 1755, foi o mais usado no Reino Unido até 1828. [N.T.]

SOBRE OS AUTORES

Gustavo Lopes de Souza é professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Seus estudos dividem-se entre a recepção da cultura medieval pela arte de períodos posteriores e, mais recentemente, a relação entre a cosmologia e a história da arte.

Raissa Lopes Gonçalves é historiadora da arte, formada pela Universidade de Brasília.

Artigo recebido em 3 de
maio de 2020 e aceito em 16 de
dezembro de 2021.

DIÁLOGOS COM A GRADUAÇÃO

UMBERTO BALDINI, ORNELLA CASAZZA E ALESSANDRO CONTI: A OBRA DE ARTE E SUA EXISTÊNCIA NO TEMPO

JOÃO GUILHERME PARISI

**UMBERTO BALDINI,
ORNELLA CASAZZA, AND
ALESSANDRO CONTI: THE
WORK OF ART AND IT'S
EXISTENCE THROUGH TIME**

**UMBERTO BALDINI,
ORNELLA CASAZZA Y
ALESSANDRO CONTI: LA
OBRA DE ARTE Y SU
EXISTENCIA EN EL TIEMPO**

RESUMO

Diálogos com a
Graduação

Artigo inédito

João Guilherme Parisi*

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-1875-3700>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.178353

* Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil



O presente artigo pretende apresentar a teoria de conservação-restauração de Umberto Baldini e Ornella Casazza através de seus questionamentos no que tange à existência das obras de arte no tempo, sua realidade secular-histórica e como não as suprimir no processo de restauração, mantendo visível ao público o seu aspecto arqueológico. Ao mesmo tempo, o artigo visa introduzir o trabalho intelectual do historiador de arte Alessandro Conti, cuja contribuição é a proposição de uma nova História da arte, baseada na sobrevivência das obras de arte (sua conservação, destruição ou alterações físicas), doravante propondo um diálogo interdisciplinar entre as áreas para melhor compreender as potencialidades do reconhecimento da esfera arqueológica, contextualizando a discussão também no cenário nacional.

PALAVRAS-CHAVE História da arte; Restauração; Retoque pictórico

ABSTRACT


The present article intends to introduce Umberto Baldini's and Ornella Casazza's theory of conservation-restoration through their questions regarding the existence of the work of art through time, their secular-historical reality, and how to not suppress them in the restoration process, maintaining its archaeological aspects visible to the public. At the same time, the article intends to introduce the intellectual work of the art historian Alessandro Conti and his contribution to a new History of Art, based on the survival of the works of art (their conservation, destruction or physical changes), henceforth proposing an interdisciplinary dialogue between the areas to better understand the potential of recognizing the archeological dimension of the objects, also contextualizing the discussion on the Brazilian scenario.

KEYWORDS Art History; Restoration; Retouching

RESUMEN

Este artículo intenta presentar la teoría de conservación-restauración de Umberto Baldini y Ornella Casazza por medio de sus cuestiones acerca de la existencia de las obras de arte en el tiempo, su realidad secular-histórica y cómo no las suprimir en el proceso de restauración, manteniendo su rasgo arqueológico visible a lo público. El artículo también pretende introducir el trabajo intelectual de lo historiador del arte Alessandro Conti en su contribución hasta una nueva Historia del arte, basada en la supervivencia de las obras de arte (su conservación, destrucción o alteraciones físicas), y propone, además, un diálogo interdisciplinario entre las áreas para mejor comprender el potencial que hay en reconocer el ámbito arqueológico, trayendo la discusión también hasta el escenario brasileño.

PALABRAS CLAVE Historia del arte; Restauración; Retoque pictóricoVisual



Na década de 1960, em Florença, emerge uma corrente acadêmica de conservação-restauração posteriormente nomeada por Salvador Muñoz Viñas em seu livro *Contemporary Theory of Conservation* (2005, p. 67) como a "corrente estética" da disciplina. De denominação duvidosa, esse importantíssimo momento, definido principalmente por Umberto Baldini e Ornella Casazza, problematizou, entre outras nuances, uma noção totem da restauração: o retorno ao original e suas implicações quanto às realidades históricas-seculares dos objetos artísticos.

Não obstante, para compreender as considerações desses profissionais, é proporcionalmente necessário historicizar o seu campo de atuação. A obra seminal de Umberto Baldini, *Teoria del Restauro e unità di metodologia*, publicada em dois volumes em 1978, é fruto direto das experiências relacionadas à trágica enchente do Rio Arno, em Florença, 12 anos antes de sua publicação. Esse desastre ambiental, cujo último precedente fora em 1844, foi responsável por danificar seriamente uma porcentagem considerável do patrimônio artístico-material da cidade italiana, em especial aqueles alocados na Basilica

di Santa Croce e nos arredores, sendo esta a região com maior área de alagamento, que chegou a alcançar sete metros de profundidade.

Tamanha é a complexidade dos danos causados e dos embates teóricos quanto às complicações conceituais dos processos conservativos a serem adotados que, mais de 50 anos depois do desastre, projetos de restauração de obras danificadas na enchente permaneceram em progresso. O projeto mais relevante e mais recente foi concluído em 2016, tratando-se da *Última Ceia*, de Giorgio Vasari, pintada em 1546 e que agora encontra-se novamente instalada no antigo refeitório da Santa Croce (PALA del Vasari in Santa Croce, le sorprese di un restauro, 2020).

Não obstante, é a restauração de outra pintura que será sempre associada à teoria estética, o *Crucifixo*, de Cimabue, datado entre 1287 e 1288, e que também se encontra na Basilica di Santa Croce. Trata-se de uma obra de importância capital tanto para a história da arte ocidental como para Florença, berço de um Renascimento cujo “surgimento” é influenciado por Cimabue, parte fundamental desse movimento como um dos últimos representantes com influências bizantinas e primeira biografia a compor as *Vidas dos Artistas*, de Giorgio Vasari (1991).

A danificação da obra de Cimabue imediatamente atraiu a comoção pública¹. A fotografia preto e branco que retrata o resgate do

Crucifixo da basílica é, de fato, comovente. Nela, um dos chamados “anjos da lama”, voluntários que auxiliaram no resgate de objetos artísticos após a baixa da enchente, aparece de braços abertos e sujo pela lama que se formou por toda a cidade. À sua frente está posto no chão o *Crucifixo* danificado: apesar de mostrar apenas um fragmento da obra, podemos já inferir o seu dano; o suporte danificado pela umidade, o descolamento da camada pictórica, a perda da folheação a ouro. Mas um elemento em específico é extremamente trágico: a perda pictórica maciça do rosto do Cristo. A imagem evoca, também, o sentimento de morte cultural, de devastação de uma parte fundamental da História da arte florentina. Uma voz comum afirmaria, até então, que há a necessidade de restaurar a obra de Cimabue ao seu estado de glória, um retorno completo ao original, aos feitos do artista. No entanto, Umberto Baldini, encarregado do projeto de restauração junto de Ornella Casazza, propõe uma visão inovadora e, de certa forma, controversa, para conduzir a recuperação da obra.

Eis alguns dos principais questionamentos latentes durante a recuperação das obras em Florença: como evitar o falso histórico? Como conservar uma obra de arte sem apagar sua historicidade? O caso do *Crucifixo* foi, para Baldini, ao mesmo tempo desafiador e essencial para que fosse estabelecida uma unidade metodológica capaz de fazer emergir uma consciência crítica fundamental na disciplina

FIGURA 1.
O Crucifixo, de Cimabue,
sendo resgatado na Basilica
de Santa Croce em 1966.
Foto: Ivo Bazzechi.



da Conservação-Restauração, cuja função seria evitar o restauro como simples aplicação de operações automáticas, privilegiando a adaptação dependente da consciência e conhecimento do objeto em suas múltiplas dimensões. Unidade metodológica esta que será explicada por Baldini em sua *Teoria del Restauro*, que se inicia do seguinte modo:

O conteúdo apresentado neste volume é fruto maduro de trinta anos de convivência cotidiana com a obra de arte, nas bancadas de trabalho, na difícil tarefa da conservação e no comprometimento de tornar sempre mais aprofundado e seguro o ato cognitivo, cuja incumbência foi intensificada em decorrência da grande enchente e que o restauro de uma obra de importância capital e tecnológica como o *Crucifixo* de Santa Croce, de Cimabue, foi capaz de esclarecer e especificar em toda a sua particularidade.

Não é possível ser conservador sem conhecer profundamente, pelo que são e o que valem, os objetos a serem conservados; não se pode conservá-los pautando-se apenas no gosto estético, ainda que este seja refinado, ou apenas na habilidade técnica com os materiais, ainda que de alto nível. (BALDINI, 1878, p. 5, tradução nossa)

Para melhor compreender ambos, os objetos artísticos e os limites do profissional conservador, Baldini propõe que todo objeto é composto por três atos independentes. O Primeiro Ato é aquele que compreende as realizações originais do(s) artista(s) e, conseqüentemente, tudo que foi executado por suas mãos; é, portanto, a parte principal do que *reconhecemos* como principal em um objeto artístico. O Segundo Ato, no entanto, é mais complexo; trata-se da ação do tempo sobre o Primeiro Ato, o “tempo-vida” da obra, podendo ser positivo ou negativo. O Terceiro Ato corresponde à ação do restaurador sobre a obra que, pautando-se no exame filológico crítico, é positivo e compensa o segundo ato negativo, mas, se arbitrário, configura-se como negativo.

FIGURA 2.
Cimabue, *Crucifixo* (após
1966), 1287-1288. Têmpera
sobre painel, 448 x 390 cm.
Museo dell'Opera di Santa
Croce, Florença. Foto: The
Yorck Project.



FIGURA 3.
Cimabue, *Crucifixo* (detalhe)
(após 1966), 1287-1288.
Têmpera sobre painel, 448 x
390 cm. Museo dell'Opera di
Santa Croce, Florença. Foto:
The Yorck Project.



Ornella Casazza, restauradora que acompanhou Umberto Baldini em diversos restauros, como o da Capela Brancacci (BALDINI; CASAZZA, 1994), além do de Cimabue, escreve em seu livro *Il Restauro Pittorico nell' unità di metodologia* (que funciona como um adendo à *Teoria del Restauro*, focando no complexo sistema de retoques desenvolvido pela restauradora em concordância à unidade metodológica), de forma muito didática, o “comportamento” dos dois últimos atos:

São apenas dois estados físicos (um natural e um artificial) que determinam sua conservação e, portanto, caracterizam-na, levando em consideração agentes externos atmosféricos ou mecânicos, o seu “status”, a sua natureza, a sua intensa pátina em relação à sua existência no tempo.

Uma modificação a este “status” na forma de uma lacuna decorrente de uma perda pictórica ou descolamento de sua camada-base de preparação não pode ser considerada como “tempo-vida positivo”, mas como “ato segundo negativo” de sua existência, devendo ser corrigida.

Portanto, o objetivo da intervenção-restauração é eliminar, sempre que possível, todo ato negativo, colando em prática um “terceiro ato positivo” que deve ser empregado

na obra em função e a serviço do Primeiro Ato + Segundo Ato positivo, com a exclusão absoluta dos meios imitativos ou competitivos para que permaneça inalterado, sob qualquer título ou dimensões, o intocável “índice de potencial expressivo” da obra de arte. (CASAZZA, 2007, p. 7, tradução nossa)

Ornella acaba por descrever os procedimentos a serem adotados no tratamento do *Crucifixo* de Cimabue. A grande enchente do Rio Arno torna-se uma grande soma ao Segundo Ato (em adição às alterações sofridas entre o momento de sua fatura, 1288, e o momento da inundação, 1966), produzindo efeitos negativos e positivos. Negativos no sentido de sua destruição: as perdas pictóricas, o descolamento da camada de base, os danos ao suporte. Positivos no sentido de composição histórica: a partir daquele instante, ter sido danificado pelo desastre ambiental torna-se parte da história intrínseca da pintura de Cimabue como objeto. Sendo assim, uma restauração (um Terceiro Ato, portanto) que tentasse restituir o *Crucifixo* a seu estado “original”, pré-inundação, poderia ser considerado como arbitrário, não crítico, pois “maquiaria” a sua real condição e sua história, suprimindo a sua realidade secular-histórica e, dessa maneira, criando um falso histórico, fruto de um Terceiro Ato negativo.

Eis o desafio do Terceiro Ato: como corrigir o Segundo Ato negativo sem suprimir o tempo-vida do objeto? A solução encontrada pela dupla de profissionais consistia em promover um Terceiro Ato crítico e essencialmente não imitativo. Dessa forma, o *Crucifixo* foi completamente limpo, os resquícios da lama foram removidos e foi tratado o problema da umidade do suporte, assim como foram consolidadas todas as áreas de perda. Não obstante, diferentemente do que era comum na prática da conservação na Itália da segunda metade do século XX, os danos não foram reparados segundo o esquema mimético competitivo, e sim visando uma nova forma de retoque, que virá a ser chamada de integração cromática ou abstração cromática.

Na concepção crítica de Baldini, o retoque mimético, isto é, aquele que tem como premissa ser imperceptível, confundindo-se com a malha pictórica original, é competitivo com o Primeiro Ato e deve ser evitado (BALDINI, 1997, p. 13). O *Crucifixo* é exemplar para apontar as problemáticas do retoque mimético: como reconstruir um trecho fundamental, o rosto do Cristo, sem criar um falso histórico? Retocar todas as lacunas possíveis não seria suprimir a realidade secular-histórica da obra? Pensar em retoques que imitem a “pátina de sua existência no tempo” não seria criar um falso-temporal?

Para chegar em sua própria formulação de retoque, Casazza e Baldini voltaram-se para outra dupla de restauradores italianos, como é explicitado no livro *Conservation of Easel Paintings*:

Nas décadas de 1940 e 1980, com o suporte de [Cesare] Brandi, os restauradores Paolo e Laura Mora desenvolveram um sistema de compensação visual – *tratteggio* (também conhecido como *rigatini*) – baseado na sobreposição de pinceladas verticais transparentes em aquarela. A abordagem recomendada por Brandi evitou os extremos do retoque mimético e a rejeição minimalista da restauração como historicamente desonesta e antiestética, e assim promoveu o uso do *tratteggio* tanto para alcançar efeitos miméticos diferenciados ou para criar tons “neutros” [...] Variações do *tratteggio* (também conhecidas como integração cromática e abstração cromática) foram sugeridas por Umberto Baldini, líder do Opificio delle Pietre Dure, em Florença, e desenvolvidas pela restauradora Ornella Casazza (STONER, 2012, p. 581, tradução nossa).

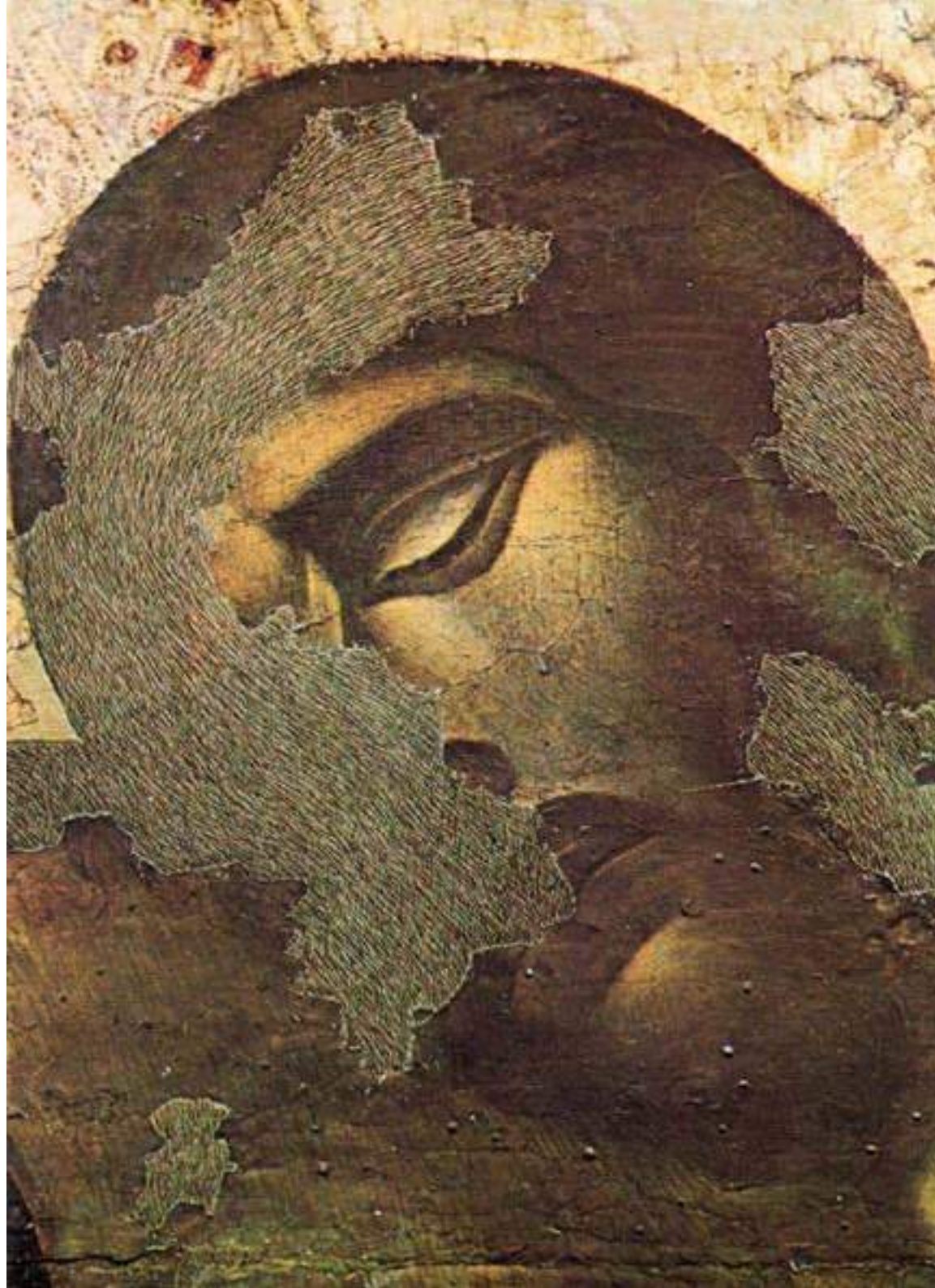
O sistema desenvolvido por Casazza é, então, um retoque não mimético. Consistindo em pequenos traços feitos de pigmentos ao verniz, que usualmente seguem o contorno ou a sugestão das formas

(CASAZZA, 1997, pp. 15-16) (em oposição à verticalidade proposta pelos Mora), a partir da sobreposição destes pequenos traços de cores puras foi possível restituir uma sensação cromática diferenciada, visivelmente distinta do Primeiro Ato, mas que o completava à distância, respeitando-o. Esse sistema, alinhado com a limpeza e consolidação crítica da obra, teoricamente garantiria a preservação do seu Segundo Ato positivo.

A aplicação de toda essa teoria de restauro ao *Crucifixo* foi, e para alguns continua sendo, chocante. Ao contrário do esperado, o Cimabue apresentado assemelhava-se mais com a obra acometida pela enchente de 1966 do que ao seu estado glorioso anterior. Apesar de estar estabilizada, a imagem ainda remetia à fragmentação e aos danos terríveis causados pela lama. Metade do rosto do Cristo foi perdido, e a restauração recuperou apenas os limites externos das figuras, preenchendo as lacunas com tons de sensação neutra. Eis o triunfo desse processo de restauro: sua existência como objeto não foi apagada em detrimento de suas qualidades estéticas; foi preservada sua memória também como produto de um acontecimento histórico terrível, ainda assim garantindo sua conservação e um retoque que facilite sua compreensão, sem maquiá-lo ou competir com o original.

Assim, é explicar o porquê do nome “corrente estética”, reforçado por Salvador Muñoz Viñas, não ser adequado para descrever

FIGURA 4.
Cimabue, *Crucifixo* (detalhe após restauração), 1287-1288. Têmpera sobre painel, 448 x 390 cm. Museo dell'Opera di Santa Croce, Florença.
Imagem publicada em BALDINI, Umberto. *Teoria del Restauro e unità di metodologia*. 8ª ed. Florença: Nardini Editora, 1997, p. 99.



todos esses procedimentos. Apesar de ser impensável abordar a *Teoria del Restauro* dissociada das variantes do *tratteggio* e vice-versa, os retoques não miméticos são apenas uma consequência de uma teoria muito mais complexa. Reduzi-las a suposta “inovação estética” é negar toda a tentativa de Umberto Baldini de instaurar um restauro crítico, que justamente não tem o aspecto estético como motor de seu funcionamento. Parte dessa denominação se deve à oposição a outra corrente clássica da disciplina, denominada pelo mesmo autor de “conservação científica” que, descrevendo-a, aponta que:

A conservação tornou-se uma disciplina universitária, corpos profissionais foram criados, associações nacionais e internacionais emergiram e publicações floresceram. O papel da ciência na conservação tornou-se aparente não só através do uso de técnicas científicas, mas também, e mais visivelmente, através de seus símbolos: microscópios proliferaram nos ateliês – que agora tornam-se “laboratórios” –, conservadores em jalecos brancos tornaram-se uma vista comum e tubos de ensaio e reagentes químicos invadiram as prateleiras do laboratório. (VIÑAS, 2005, p. 85, tradução nossa)

A popularidade da corrente científica foi primordial para definir o cenário atual da conservação-restauração. A primazia desta corrente não foi estabelecer uma filologia crítica para a disciplina, mas sim determinar metodologias científicas de apreensão e compreensão dos objetos, explorando as especificidades das técnicas científicas e suas tecnologias para a criação de novas formas de conhecimento e preservação desses objetos. Não obstante, o seu caráter internacionalista popularizou a corrente nas principais instituições museológicas, e os questionamentos da corrente estética permaneceram confinados à Itália – notando que, até a presente data, os escritos de Umberto Baldini e Ornella Casazza, em sua maioria, não foram traduzidos para outras línguas –, de maneira que há a sensação de que a conservação científica é “vitoriosa”.

Não se deve, no entanto, abordar as duas correntes em situação de oposição, pois ambas dialogam uma com a outra. Portanto, na escola florentina estabelecida por Baldini houve também o usufruto de técnicas científicas, como demonstrado em sua publicação acerca da restauração da *Primavera*, de Botticelli (BALDINI, 1986), não obstante sua influência internacional tenha sido reduzida.

Essa redução da escola italiana é, para a disciplina contemporânea, muito negativa, porque essa escola é capaz de nos introduzir a uma noção muito crítica e contemporânea do objeto

de arte: *um objeto que não é congelado no tempo e no espaço de sua execução original; arte como conjunto de objetos dotados de realidades seculares-históricas particulares, cuja natureza é a de soma de tempos anacrônicos sempre passíveis a mudança, como objetos vivos também em nosso próprio tempo.* Torna-se evidente como a história das obras de arte, assim como a de sua conservação, são fatores influentes, mas negligenciados por uma noção de História da arte que tende a almejar a apreensão completa e o domínio de seu objeto.

Em 1972 foi realizada a *Firenze Restaura*, uma exposição retrospectiva dos 40 anos de atividade do laboratório florentino. Um evento de importância regional e nacional, contando com a presença do presidente da Itália e diversos representantes do Estado, recebidos na cidade por uma calorosa multidão, como documentado pela transmissora de televisão italiana Rai Techne² para a abertura da exposição. Trata-se não apenas de uma exibição de obras-primas da história da arte – de Cimabue, Caravaggio, Donatello e outros –, mas também de sua história como objetos físicos. A figura do conservador-restaurador se transforma em um mediador entre o espectador e a obra: ele a apresenta sob uma nova visão, como um contingente de tempos somados, fora da noção de obra de arte intocável e perfeita. São aqui ressaltadas as imperfeições, as deformações e as não sobrevivências. A equipe coordenada por Baldini reconhecia a impossibilidade de

apagar o trauma causado em 1966, e os processos adotados o reforçam, tornando-os parte da visualidade das obras em questão.



FIGURA 5.

Capa do catálogo da exposição "Firenze Restaura", em 1972, Florença.

Uma pintura em específico – que será eleita para a capa do catálogo da exposição – é particularmente interessante para compreender o pensamento em voga nesse período na escola florentina, e esta é a *Madona com criança*, do Mestre da Madalena (ativo no século XIII), exibida ainda em processo de restauro.

A imagem é, em um primeiro instante, confusa. As partes parecem não se conectar ao todo, e o conjunto estético é impensável para uma obra do século XIII. É precisamente esse um dos possíveis motivos para sua eleição como capa do catálogo, pois ela evidencia uma completa quebra de linearidade e revela um conceito muito mais antigo de restauração.

Na imagem apresentada na *Firenze Restaura* é possível observar três tempos distintos da obra. No rosto de Maria, todos se fazem presentes. A seção da direita apresenta a condição mais recente da obra, com o rosto em estilo naturalista e coberto por uma camada de verniz oxidado e sujidades; à esquerda percebemos o mesmo rosto, porém mais claro, pois houve a remoção do Segundo Ato negativo; percebemos também outros elementos que se encaixam em ainda outro momento: o surgimento de um “segundo” olho esquerdo, uma “segunda” boca e ainda uma “segunda” ponta do nariz. Trata-se de uma camada ainda mais profunda, uma pintura original coberta por outra capa pictórica. Por detrás da imagem que era conhecida

até então estava escondida uma obra do Mestre da Madalena, um pintor anônimo do século XIII, nomeado por historiadores da arte em homenagem à sua obra prima *Santa Maria Madalena Penitente e oito cenas de sua vida*. Assim, é possível aferir que a obra do Mestre da Madalena, a obra como objeto, nem sempre esteve em estado de inércia, como somos acostumados a perceber através tanto da História da arte como disciplina quanto da experiência museológica tradicional.

Alessandro Conti, historiador da arte italiano, publicou em 1988 ainda outra obra capital para compreendermos a relação entre conservação-restauração e história da arte, com o título de *Storia del Restauro e della conservazione delle opere d'arte*, traçando uma história da conservação, do século XVI até o pós-Unificação Italiana, conforme se lê no prefácio da edição em língua inglesa:

É atualmente aceito que há várias formas de contar a história da arte. Tradicionalmente, seguindo o modelo estabelecido por Vasari no século XVI, acadêmicos têm se preocupado com as origens, com artistas e suas vidas e com o desenvolvimento de seu estilo: depois, historiadores da arte do século XX investigaram o papel dos patronos, das forças de mercado e da recepção das obras de arte, mas, apesar disto, a ênfase ainda prevalece no período em que uma obra foi originalmente

criada e sua recepção inicial pelo público para o qual foi feita. *História da Restauração e Conservação de Obras de Arte*, de Alessandro Conti, traça uma outra história, que é a história do que aconteceu com obras de arte no decorrer dos séculos. A hermenêutica evidenciou que interpretação é contingente histórico, sempre evoluindo e sendo condicionada por interpretações prévias: o que este livro inovador estabelece é nada menos que uma hermenêutica da conservação. Ao abordar a história negligenciada da alteração e sobrevivência das obras de arte ao longo do tempo, são alcançados dois objetivos principais. O primeiro é nos conscientizar criticamente de como o conhecimento e a resposta à arte do passado são enquadradas por intervenções, físicas e intelectuais, de gerações passadas. A segunda é demonstrar que a sobrevivência ou sobrevida de pinturas e esculturas – e, algumas vezes, sua destruição – é um componente vital de uma história cultural mais ampla. (CONTI, 2005, p. 8, tradução nossa)

Doravante, Conti abordará a insuficiência do campo acadêmico da História da arte em compreender que os objetos artísticos hoje conhecidos não sobreviveram em inércia, e nem em espaços museológicos, estando sempre sujeitos a mudanças, sejam elas em

decorrência atmosférica-situacional, de intervenções diretas ou, como salientado, da ausência de intervenções. O historiador da arte italiano, em concordância com Eugène Viollet-le-Duc, afirma que o conceito e prática da restauração é moderno (Ibidem, p. 30), e que sua prática anterior está ligada à noção de renovação. Assim comenta:

O retrabalho (*rifacimento*) das peças de altares do fim da Idade Média nos apresenta um amplo espectro de adaptações, renovações e repinturas; um artista encarregado da manutenção de um painel pintado teria dificuldades em evitar alguns pequenos retoques de repintura, talvez para clarear as cores que a limpeza não tenha revivido o suficiente, ou para atualizar a pintura iconograficamente ou em concordância com o gosto predominante da época. Com o início do uso da radiografia como uma ferramenta analítica, mais e mais imagens têm sido descobertas por baixo das que conseguimos ver; uma série de acadêmicos agora teme conduzir os seus caminhos nesse campo minado, após a descoberta de muitos painéis do século XIII terem sido repintados em datas insidiosamente próximas à de sua criação, levando a muitos erros na cronologia (Ibidem, p. 32, tradução nossa).

Conti acaba por descrever o que ocorreu com a obra do Mestre da Madalena, exposta na *Firenze Restaura*. Sua “restauração” foi, em realidade, uma repintura com intuito de atualizar a antiga pintura a um gosto estético posterior, e o seu tratamento no Opificio delle Pietre Dure foi capaz de revelar as diferentes camadas desse objeto complexo, relevando o que há séculos estava recoberto por uma repintura. Dessa maneira, a *Storia del Restauro e della conservazione delle opere d’arte* é capaz de introduzir o elemento de incerteza temporal, o elemento anacrônico dos objetos artísticos que não pode ser apreendido na análise formal que pretende compreender a arte em seu tempo e espaço definidos e encerrados.

A prevalência dos retoques miméticos na pintura favorece a leitura de que é possível congelar o objeto no tempo. Profissionais altamente qualificados são capazes de executar retoques de altíssima precisão, tornando-se praticamente indiscerníveis aos olhos do público geral. Não obstante, é preciso um olhar crítico: as técnicas de recomposição cromática mimética evoluíram desde a época de escrita da *Teoria del Restauro nel’ unità di metodologia*; há um maior respeito aos limites das lacunas, assim como a prevalência do princípio de reversibilidade e do uso de tintas que permitem a rápida identificação dos retoques pelos especialistas através de técnicas científicas específicas³. Ainda assim, apesar dessa “evolução crítica”

do mimetismo, Baldini permanece pertinente no quesito de salientar a completa omissão do aspecto arqueológico dos objetos artísticos em detrimento de sua composição estética.

Esse aspecto arqueológico, dentro dos limites da recomposição cromática mimética, encontra-se restrito ao olhar do especialista, ao nicho de publicações e aos círculos profissionais. O público geral, o público visitante, tem baixo acesso a essa dimensão dos objetos artísticos. Um exemplo prático pode ser encontrado no volume 34 do *National Gallery Technical Bulletin* (ROY, 2013), publicação anual do consagrado laboratório de conservação do museu londrino. Nesse volume, dedicado à análise das técnicas pictóricas aplicadas por Tiziano antes da década de 1540, é apresentado um pequeno dossiê técnico sobre a pintura *Baco e Ariadne*. À primeira vista, este óleo sobre tela do século XVI aparenta ser novo e estar em perfeito estado; algumas páginas depois, é apresentado um detalhe da reprodução da refletografia de infravermelho do quadro, representando Ariadne. Nela, percebemos os danos e perdas pictóricas que a pintura sofreu em sua realidade histórica secular, que nos é esclarecida:

O quadro deve ter sido enrolado para ser transportado para Ferrara, já que, segundo o documento, ela foi carregada por um único carregador em seus ombros e re-esticada em sua

chegada, e talvez tenha sido enrolada novamente em 1598 quando foi levada para Roma pelo cardeal Pietro Aldobrandini. Isso poderia ter sido a causa do desprendimento severo que



FIGURA 6.
Tiziano, *Baco e Ariadne*
(detalhe), 1520-1523. Óleo
sobre tela, 176,5 x 191 cm.
Coleção: National Gallery,
Londres.

FIGURA 7.
Detalhe da refletografia de
infravermelho de *Baco e Ariadne*.
Imagem publicada em ROY, Ashok (ed.).
National Gallery Technical Bulletin,
Londres, v. 34, 2013, p. 72. Disponível
em: [https://www.nationalgallery.org.uk/
research/research-resources/technical-
bulletin/technical-bulletin-volume-34](https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin/technical-bulletin-volume-34) .
Acesso em: 24 ago. 2020.



afetou partes da superfície da pintura, uma vez que o padrão das perdas pictóricas visíveis nas fotografias tiradas após a limpeza, mas antes da restauração em 1967, pode ser visto como tendo um aspecto vertical de alinhamento. (ROY, 2013, p. 68, tradução nossa)

Seguindo esse modelo, a expografia clássica nas grandes coleções alinhadas ao retoque imitativo privam o público da experiência arqueológica que, se presente, confina-se ao texto escrito que acompanha a obra, mas nunca à obra em si. Uma alternativa pode vir a ser combinar o retoque imitativo com expografias alternativas, tal como a atual proposta do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) com os cavaletes de cristal da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. Apresentar ao espectador o verso da obra em sua totalidade é uma forma de introduzi-lo à realidade secular-histórica da história da arte, pois abrange o aspecto material da pintura como objeto histórico, sem restringi-lo à sua capa pictórica. Poder observar suas laterais e verso é ter acesso a mais uma esfera de conhecimento, é o rompimento aurático com a noção da pintura clinicamente preservada e disposta, pois ali são reveladas as manchas, as sujidades incrustadas, as operações de manutenção.

É importante salientar que a teoria de Baldini (1997, p. 11) evita sempre as generalizações e a normatização dos processos, pois isto é o que os torna arbitrários. Sua contrapartida crítica é pautada no conhecimento e consciência dos objetos particulares para que possam ser criticamente tratados. Dessa forma, em uma leitura contemporânea de seu pensamento e das implicações quanto ao reconhecimento arqueológico, é paradoxal confrontá-las com vias de regra, sendo ela uma exaltação completa das técnicas de abstração cromática, ou com a completa censura das técnicas miméticas. A principal herança do pensamento de Umberto Baldini está no termo “consciência crítica”, no sentido de propor uma “adaptação compreensiva” aos diferentes contextos nos quais a ciência da conservação atua.

Essa teoria italiana de restauro é, portanto, extremamente frutífera quando integrada aos campos da História da arte e das artes visuais, fundando um novo campo interdisciplinar capaz de dialogar entre si e de conceber interpretações inéditas acerca de seu objeto de estudo. Os primeiros passos para o estabelecimento desse campo já são notáveis:

O estudo da materialidade da arte tem sido cada vez mais reconhecido como uma área importante, comumente referida no começo no século XXI como “história da arte técnica”. A

história da arte técnica é interdisciplinar e pode esclarecer estudos sobre arte ao combinar a pesquisa de História da Arte com o exame detalhado dos artefatos em si, possíveis reconstruções de materiais ou métodos e análise científica. [...] Em 2005, um Grupo de Trabalho, “Art Technological Source Research” (ATSR), foi estabelecido dentro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC) [...] Ao usar uma metodologia holística, que combina o estudo de documentação material junto de reconstruções (veja o Capítulo 2), análises científicas (Capítulos 17-22) e pesquisa tradicional de História da Arte, um novo grau de precisão interpretativo pode ser alcançado (Clark, 2009) (STONER, 2012, p. 39, tradução nossa)

Apesar de frutíferas, as discussões geradas pela Art Technological Source Research encontram-se até então confinadas a ambientes científico-acadêmicos. O seu relacionamento com as instâncias expositivas é extremamente limitado, e a ampliação deste contato pode implicar também o maior relacionamento com o público geral. É notável salientar que o objetivo não é, de qualquer maneira, propor a transformação das grandes coleções de arte em coleções arqueológicas. Tal proposição é irreal e extrema. É possível, no entanto, resgatar a necessidade de Baldini de apresentar a obra de arte como objeto

material, como uma potência que atravessou os séculos, como um ser que afeta e é afetado pelo tempo. Expor ainda que uma parcela mínima de uma coleção salientando sua realidade secular-histórica é ofertar uma nova forma de compreender arte e de se relacionar com ela, como foi realizado na *Firenze Restaura*, em 1972.

A investigação da realidade secular-histórica das obras de arte apresenta-se, então, como um campo inovador para se repensar a história da arte no século XXI, valendo-se também do avanço tecnológico-científico da ciência da restauração, sua ampliação conceitual-teórica e sua interdisciplinaridade para compor novas interpretações, cada vez mais complexas e menos idealizadas. Reavaliando a cronologia ocidental já “canonizada” pelos grandes “manuais de arte” do século XX⁴ e, assim, reformulando-a, amplificam-se os seus horizontes para uma história que não mais limita-se a analisar os contextos de históricos, sociais e artísticos de produção, mas é também capaz de explorar o espaço temporal entre o momento de fatura e o de análise. Cumpre-se, assim, as duas preposições de Alessandro Conti (2005, p. 8), compreendendo os objetos artísticos

NOTAS

1 O seguinte documentário apresenta dois jornais em que as capas consistem em fotografias do *Crucifixo* danificado. *Florence Floods Aftermath* (1966), British Pathé, Itália, 2014, 4 min., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lvl6JDxjKx4&t=233s>. Acesso em: 23 ago. 2020.

2 *Firenze Restaura 1972 - filmato n. 2* Rai Teche, Florença, 2013, 5 min., som, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51ammX40nNQ>. Acesso em: 23 out. 2020.

3 Para mais informações: BAILÃO (2011).

4 ARGAN (1966), GOMBRICH (1999), JANSON (2009).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia Das Letras, 1966.

BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. **Ge-Conservación**, Madri, jan. 2011, pp. 45-63.

BALDINI, Umberto; CASAZZA, Ornella. **The Brancacci Chapel**. Milão: Electa, 1994.

BALDINI, Umberto. **Primavera**: The Restoration of Botticelli's Masterpiece. 1ª ed. Nova York: Harry N. Abrams, 1986.

BALDINI, Umberto. **Teoria del Restauro e unità di metodologia**. 8ª ed. Florença: Nardini Editore, 1997.

CASAZZA, Ornella. **Il Restauro Pittorico nell'unità di metodologia**. 8ª ed. Florença: Nardini Editore, 1997.

CONTI, Alessandro. **A History of the Restoration and Conservation of Works of Art**. Oxford: Elsevier, 2005.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

JANSON, H.W; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PALA del Vasari in Santa Croce, le sorprese di un restauro. Florença, 16 nov. 2018. Disponível em: <https://www.gonews.it/2018/11/16/pala-del-vasari-santa-croce-le-sorprese-un-restauro>. Acesso em: 20 out. 2020.

ROY, Ashok (ed.). **National Gallery Technical Bulletin**, vol. 34. Londres: Yale University Press, 2013. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin/technical-bulletin-volume-34>. Acesso em: 24 ago. 2020.

STONER, Joyce Hill; RUSHFIELD, Rebecca (ed.). **Conservation of Easel Paintings**. Routledge Series in Conservation and Museology. Oxford: Routledge, 2012.

VASARI, Giorgio. **The Lives of the Artists**. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 1991.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Contemporary Theory of Conservation**. Oxford: Elsevier, 2005.


FILMES

Florence Floods Aftermath (1966). British Pathé, Itália, 2014, min., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LvI6JDxjKx4>. Acesso em: 23 ago. 2020.

Firenze Restaura 1972 - filmato n. 2 (2013). Rai Teche, Florença, 5min., som, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=51ammX40nNQ>. Acesso em: 23 out. 2020.

SOBRE O AUTOR

João Guilherme Parisi é jovem pesquisador, artista e restaurador. Discente do Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP), segue a linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, analisando a corrente italiana da Ciência da Conservação-Restauração, com enfoque nas figuras de Umberto Baldini e Marco Ciatti, e sua dinâmica com conceitos-chave da História da Arte. Foi introduzido no campo do Restauro por meio do Museu de Arte Sacra de São Paulo, especializando-se em pintura de cavalete. Atualmente, realiza estágio de pesquisa no Núcleo de Monumento e Obras Artísticas do Departamento do Patrimônio Histórico (NMOA/DPH/SMC), em São Paulo.

Artigo recebido em 20 de
novembro de 2020 e aceito em 1 de
fevereiro de 2021. 

DIÁLOGOS COM A GRADUAÇÃO

PEDAGOGIA GRIÔ: PARADIGMAS PARA A ARTE/EDUCAÇÃO COM A TRADIÇÃO ORAL

CAROLINA EIRAS PINTO
IAGO CERQUEIRA DOS SANTOS
PAMELLA CORREIA CRODA
THIAGO DE JESUS CORREA

GRIÔ PEDAGOGY: ORAL
TRADITION PARADIGMS IN
ART EDUCATION

PEDAGOGÍA *GRIÔ*: PARADIGMAS
DE LA TRADICIÓN ORAL EN ARTE/
EDUCACIÓN



RESUMO

O presente artigo busca discutir a importância da oralidade e das tradições de culturas contra-hegemônicas para a educação, tendo como base a pedagogia Griô e as experiências da educadora Silvania Francisca de Jesus, relatadas em entrevista. O texto explora as vivências propostas por essa pedagogia como estratégia de humanização da educação.

PALAVRAS-CHAVE Tradição oral; Arte/educação; Pedagogia Griô; Cultura popular

ABSTRACT

This article aims to discuss the relevance of orality and counter-hegemonic cultural traditions in educational practices, using as sources the Griô pedagogy and two interviews conducted with Silvania Francisca de Jesus, a Brazilian public school teacher. The article explores the practices proposed in said pedagogy as strategies for humanizing the educational system.

KEYWORDS Oral Tradition; Art/Education; Griô Pedagogy; Popular Culture

RESUMEN

El presente artículo intenta discutir la importancia de la oralidad y de las tradiciones de culturas contra-hegemónicas para la educación, basándose en la pedagogía Griô y las experiencias que ha relatado en entrevista Silvania Francisca de Jesus, profesora en una escuela pública brasileña. El texto explora las vivencias propuestas por esa pedagogía en cuanto estrategia de humanización de la educación.

PALABRAS CLAVE Tradición oral; Arte/educación; Pedagogía Griô; Cultura popular

Histórias orais são vastos campos de aprendizado e conhecimento, práticas milenares de grande potência e a base fundadora de muitas culturas. Sob o abrigo desse esclarecimento, a Professora Dra. Sumaya Mattar, em sua disciplina "História do Ensino da Arte no Brasil: trajetória política e conceitual e questões contemporâneas", ministrada no Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, vem trabalhando com a Metodologia da História Oral como estratégia de criação de fontes primárias sobre ensino e aprendizagem da arte em uma perspectiva não hegemônica e antirracista, considerando, inclusive as demandas instauradas pela Lei 11645/2008 ao ensino de arte. Nesse sentido, no primeiro semestre de 2020, a professora solicitou aos estudantes, organizados em grupos, a realização de entrevistas com educadores de diversas correntes pedagógicas. Após as entrevistas, os grupos escreveram textos com foco no tema principal extraído do universo do entrevistado, ou com foco em sua história de vida. Nosso grupo, instigado a pesquisar sobre a pedagogia Griô, teve o prazer de entrevistar¹ Silvania Francisca de Jesus, educadora Griô e professora da Rede Municipal de Educação de São Paulo.

Debruçamo-nos sobre a teoria da pedagogia Griô, sua origem e sistematização. O dossiê realizado na revista *Diversitas da Universidade de São Paulo* (2015) apresenta textos não somente dos idealizadores Lilian Pacheco e Marcio Caires sobre a estruturação dessa pedagogia e a iniciação de Caires com *griots* africanos, respectivamente, mas também de outros autores que nela tiveram formação, aplicando-a em ambientes diversos.

Em meados de 1990, os pesquisadores e pedagogos Pacheco e Caires, ao retornarem a Lençóis, município do interior da Bahia, movidos por suas recentes experiências acadêmicas e sua forte relação com a tradição oral e regional, criaram o projeto "Grãos de Luz e Griô". A princípio, os pesquisadores sistematizaram uma sequência de práticas baseada nos princípios que consideravam fundamentais para a tradição oral e, portanto, para a pedagogia Griô. Foram também os idealizadores da Lei Griô, em trâmite, e da Comissão Nacional dos Mestres Griôs.

Partindo do termo em francês *griot*, que de forma genérica designa o lugar social de mestres caminhantes da tradição oral do continente africano, Pacheco abraçou o termo para Griô (PACHECO, 2015), que se assemelha ao significado do termo original, porém se aplica a outros transmissores da cultura tradicional da realidade brasileira – importante ressaltar que *griot* foi uma

generalização empregada pela colônia, englobando a diversidade de termos existentes já definidos por esses povos. Tendo essa percepção, Pacheco e Caires criaram bases para um novo sujeito na prática educativa, o Griô aprendiz.

Esse sujeito é um dos construtos mais importantes para a metodologia, entendido como uma potência na prática pedagógica. Este é responsável pela ponte material entre a tradição oral marginalizada e a academia, que é uma das bases do poder hegemônico. Na sua estrutura é desenvolvido um arquétipo de trabalho, uma mitificação da pessoa que está ali ensinando os saberes tradicionais, “alguém que doa sua corporeidade em lugar de registro” (PACHECO, 2015). Entretanto, esse arquétipo não é como um personagem desenvolvido por um ator: é uma *persona*, uma construção oriunda das vivências e experiências que o aprendiz adquire em suas caminhadas e em sua relação com os mestres da tradição oral.

Muitas são as possibilidades de arquétipos desenvolvidos pelos aprendizes. Diferente do que se possa parecer, não são reproduções de mestres *griot* africanos, mas sim uma amálgama, que provém das vivências e da consciência do aprendiz, de saber onde é o seu lugar social e qual seu vínculo com a tradição oral. Dessa maneira, temos o exemplo do arquétipo de Márcio Caires, o Velho Griô,

construído primeiro como um sertanejo nordestino: um caminhante que através de suas experiências se conecta mais profundamente com os mestres orais e assim aprende mais enfaticamente com eles – sua construção é complementada com a extensão da pesquisa de Caires na tradição oral africana.

Sozinho, mas com a bênção de seus antepassados e familiares, Caires parte em dezembro de 2006 para o noroeste da África, onde é iniciado como mestre pela família *griot de Deli Mori Diabatê*, em Mali, transmitindo os conhecimentos e fundamentos da prática. Essas experiências foram, então, incorporadas ao arquétipo do Velho Griô. Segundo Pacheco:

O Velho Griô tem em suas referências simbólicas, espirituais e ancestrais negros, índios, portugueses, grupos étnicos do Brasil. Sua roupa reflete o reiseiro, o sertanejo, o tocador rural, o político e seus símbolos traduzem a diversidade de sua caminhada e aprendizagem. Ele se tornou uma referência da pedagogia Griô para a construção do lugar dos Griôs aprendizes regionais e dos pontos de cultura do Brasil, na missão de garantir a costura da rede de transmissão oral do nosso país, através do reencanto dos estudantes das novas gerações que estão sendo formadas nas escolas públicas, pelo reencontro consigo mesmo

e com a sua ancestralidade [...] (PACHECO, 2009, p. 237 *apud* PACHECO, 2015, p. 76)

O Velho Griô de Caires é aquele que, quando “conta e canta, as pessoas se reconhecem, porque ele fala dos avós, bisavós, que interligam a história e a vida daquele povo, suas lutas e glórias” (PACHECO, 2006, p. 237 *apud* PACHECO, 2015, pp. 44-45), indicando o lugar fundamental da transmissão oral na pedagogia Griô e na luta para a conservação das culturas não hegemônicas.

A cosmovisão, apesar do nome, não envolve apenas o senso do olhar ou a projeção das ideias, mas o próprio exercício de construção da vida. Para os *Komo*, da tradição bambara, no Mande (Mali), em seu mito de criação do universo, *Maa Ngala*, o ser supremo, criou *Maa*, o primeiro homem, como seu interlocutor e receptáculo da força suprema e todas as outras existentes, incluindo o poder criativo divino, o dom da mente e da palavra, *Kuma* (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 171). Futuramente, *Maa* transferiu tudo que sabia aos seus descendentes, iniciando a “cadeia de transmissão oral”, continuada pela ordem *Komo*. As forças depositadas em *Maa*, no entanto, permanecem adormecidas, sendo a fala aquilo que as coloca em movimento. “Na primeira fase, tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala” (Ibidem, p. 172). Assim, a palavra não somente é o veículo de

comunicação, mas também é o elo com o sagrado, manifestando sua força e mobilizando as capacidades do ser.

A forma com que a tradição oral marca os contextos culturais do noroeste da África e o indígena e de matriz africana no Brasil e se desdobra neles ampara a pedagogia Griô no entendimento que a transposição do termo *griot* para Griô brasileiro é pertinente (LIMA; COSTA, 2015, p. 237). Segundo Hampaté Bâ (*apud* LIMA; COSTA, 2015, p. 237), a tradição oral africana é entendida como

[...] a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados [...]. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade Primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade [...].

Oferecido o exemplo dos *Komo*, em África, no contexto brasileiro, porém, a tradição oral pode ser percebida na esfera da cultura popular,

porque é construída pela experiência popular: indígena e de matriz africana. Estes que foram historicamente colonizados e continuam a compor a classe economicamente pobre e majoritária da população brasileira, ainda tiveram seu desenvolvimento, segundo a denominação de Bosi, constrangido “no limiar da escrita” (1992, p. 324, *apud* LIMA; COSTA, 2015, p. 236). Nesse sentido, são as populações que apresentam os maiores índices de analfabetismo e semianalfabetismo (LIMA; COSTA, 2015, p. 232). Essa realidade implica uma produção cultural segregada, marginalizada por critérios de oficialização, como a escrita, desenvolvidos justamente para antagonizá-la.

Segundo a definição de Bosi, “cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, [...] as práticas de cura [...] a divisão de tarefas durante a jornada [...], os cantos, as danças [...]” (1992, p. 324 *apud* LIMA; COSTA, 2015, p. 235). Assim, na impossibilidade, na contenção, no constrangimento ou ainda por entenderem que uma produção material ou escrita era dispensável, a oralidade permitiu a preservação e reelaboração dos conhecimentos produzidos e reconhecidos pelos povos de cultura popular, para que continuassem sua transmissão, por vezes na segurança do segredo da comunidade, nos modos de vida. É nesse sentido que o encontro com a educadora griô Silvanía Francisca de Jesus se reveste de grande importância para a compreensão dessa pedagogia.

Em entrevista, Silvania comenta um exemplo de sua ação pedagógica:

Dentro da pedagogia Griô não tem nada escrito, é tudo na oralidade. Você se senta no curso e não tem nada para anotar. É sua escuta atenta, o seu corpo gravando, o corpo vivenciando, porque a preocupação em anotar nos tira da vivência. O importante é vivenciar. Então, quando levo para os estudantes que são adultos, no CIEJA [Centro de Integração de Educação de Jovens e Adultos], numa roda para que estejam comigo, vendo uns aos outros, cantando cantigas de trabalho, que relembram questões da própria história de vida e infância deles, percebo que consegui ajudá-los a adquirir o conhecimento. Porque passou por eles, os atravessou. O corpo sentiu, entendeu, não ficou só no livro [...]²

A cantiga de trabalho, no contexto da educação de adultos, carrega, desse modo, o pormenor citado por Hampaté Bâ, capaz de trazer a conexão com as identidades que compõem a roda, encantando, agindo através daquilo que Paulo Freire chama de “saberes construídos na prática comunitária” (FREIRE, 1996, p. 15). Ao reconhecer a centralidade da identidade cultural, Pacheco declara que “toda ciência

gira como uma espiral em volta da identidade, para formá-la, regional, planetária e universal, como cultura que expressa a vida, como vida que expressa a cultura” (PACHECO, 2015, p. 87).

Outra questão que a canção de trabalho ressalta é a incorporação de um elemento que não compõe propriamente o repertório da educação formal. A formação acadêmica do professor não integra necessariamente elementos da cultura popular ao seu currículo. Cabe, então, responsabilizar a trajetória e as múltiplas vivências das quais Silvania se nutriu para compor o próprio repertório, visando ao poder da canção na evocação das vivências.

Nesse sentido, a pedagogia Griô chama à vigilância o olhar sobre os integrantes dessa cultura popular como carente de cultura ou como folclórica e espetacular na educação (PACHECO, 2015, p. 32). Essas qualidades, apagadoras e limítrofes, estão presentes inclusive na educação. Para a filósofa, escritora e ativista Sueli Carneiro, além do processo de genocídio que as populações dominadas enfrentam, as formulações de subjetividades também estão alheias às suas determinações, pois estão vinculadas a uma “outredade” não branca, parte de um modelo racial servente aos projetos do sistema de organização social (CARNEIRO, 2005, p. 97). Por conseguinte, o sistema de escrita hegemônico, como tratado na pedagogia Griô, pode ser também um campo de reprodução da dominação.

No entanto, cabe salientar que não é a existência e estrutura em si do conhecimento, escrita e linguagem acadêmica que reproduz processos de dominação na educação. A produção acadêmica é direcionada para quem está envolvido na crítica e desenvolvimento de suas áreas e as têm como forma de trabalho. A complexidade de sua linguagem abarca as elaborações e necessidades internas dessas áreas. Essa especificidade pode corresponder, sim, a entraves, principalmente dos que dela não participam. Freire (1987), então, responde a esse dilema dizendo que:

É que a linguagem do educador ou do político (e cada vez nos convencemos mais de que este há de tornar-se também educador no sentido mais amplo da expressão) tanto quanto a linguagem do povo, não existe sem um pensar e ambos, linguagem e pensar, sem uma realidade a que se encontrem referidos. Desta forma, para que haja comunicação eficiente entre eles, é preciso que educador e político sejam capazes de conhecer as condições estruturais em que o pensar e a linguagem do povo, dialeticamente, se constituem. (FREIRE, 1987, p. 49)

Nesse sentido, é importante entender que não é o imbricamento da linguagem acadêmica e seu distanciamento com a cultura popular

que produz segregação, já que correspondem às especificidades de suas áreas e seus atores, mas sim as estruturas sociais e econômicas que os organizam. bell hooks (1995, p. 465 *apud* CARNEIRO, p. 118) enuncia que “[...]o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação, fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas, que passariam de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes”. Portanto, a autora apresenta que a luta emancipatória parte de ambas as frentes, acadêmica e popular, que têm tarefas diferentes por estarem organizadas diferentemente na estrutura social. É nesse sentido que Paula (2015, p. 209) entende que é a experiência humana a fonte do saber, e que ambas, escrita e tradição oral, são fundamentais na disputa pela organização dos currículos escolares.

Assim, a organização dos conhecimentos, suas formas e conteúdos estão também em disputa dentro de instituições, como a escola, que podem ou não reproduzir as opressões das estruturas que as fundaram. Pensando na reprodução da opressão e sua forma colonizadora na educação, Carneiro desenvolve o conceito de epistemicídio como:

[...] um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade;

pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destituir-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

Desse modo, o processo de educação não pode ser entendido “naturalmente” como libertador. A naturalidade corresponde à assimilação acrítica do hegemônico, não distingue a existência de projetos políticos até nas propostas intituladas pragmáticas e despolitizadas, que também imobilizam as lutas contra-hegemônicas, ameaçando modos de vida.

A maneira como a educação formal se organiza atualmente não dá conta da dimensão afetiva da vida. É uma educação voltada

para os conteúdos, “que retirou o educando do centro de sua afeição e conhecimento” (PACHECO, 2015, p. 40). Pacheco faz o seguinte questionamento:

No Brasil, os educadores e militantes culturais criaram a história de liberdade e autonomia, com leis que dão à escola e ao educador o direito, a alforria de criar seu projeto político pedagógico e às comunidades de terem sua história, cultura e identidade reconhecidas no meio da educação formal. Então, por que a maioria dos educadores continua reproduzindo uma educação e um currículo comprado na época da ditadura ou reflexo do projeto de embranquecimento do início do século XX? Ou da educação manipuladora da consciência das massas e formadora de operários para o mundo industrial e capitalista, ou ainda uma educação conservadora e religiosa, herança do tempo da colonização portuguesa? Cheia de grades curriculares e tendências pedagógicas conteudistas e tecnicistas, disciplinas desintegradas, intolerância religiosa, rituais autoritários, racistas e simbolicamente repressores da identidade e da ancestralidade dos educadores e de seu povo. Uma educação que retirou o educando do centro de sua afeição e conhecimento. Por quê? (Ibidem, p. 40)

O problema, para a autora, ocorre devido aos cursos acadêmicos não oferecerem formação adequada para que os educadores trabalhem com as questões de identidade e ancestralidade dos educandos, permitindo a reprodução da opressão institucional onde foram educadas.

O resultado desse processo desumanizante é uma educação que ensina o educando a negar sua identidade, cultura e corporeidade, criando uma desconexão entre si e sua comunidade. A pedagogia Griô busca, por meio da valorização da história de vida de cada um, o resgate desses aspectos de identidade e ancestralidade, perdidos no processo formal de educação, propondo uma escola que potencialize vivências que:

[...] facilitam o diálogo entre as idades, a escola e a comunidade, grupos étnico-raciais, tradição e contemporaneidade, interagindo e mediando saberes ancestrais de tradição oral e as ciências formais, por meio do reconhecimento do lugar social, político e econômico dos mestres Griôs na educação, para a elaboração do conhecimento e de um projeto de vida que tem como foco a expressão da identidade, o vínculo com a ancestralidade e a celebração da vida. (PACHECO, 2005, p.66)

O termo *vivência* tem origem na *Biodanza* de Rolando Toro, que a define como “a experiência vivida com grande intensidade por um indivíduo no momento presente, que envolve a sinestesia, as funções viscerais e emocionais” (2002, pp. 29-30 *apud* CAVALCANTE, 2006, pp. 16-17). Por meio da dança, da música e da emoção, essas vivências trazem para a escola a inteligência afetiva de que a educação formal carece. A pedagogia Griô ainda expande a proposta de vivência da *Biodanza*, incluindo como elementos fundamentais de suas vivências os saberes tradicionais, a oralidade, os ritos, símbolos, mitos e histórias de vida da comunidade. Tendo como modelo de ação pedagógica a facilitação dessas vivências, a pedagogia Griô estimula a corporeidade, a sensibilidade e a escuta atenta dos educandos, potencializando a identidade, a ancestralidade e a celebração da vida (PACHECO, 2015).

Para Ruth Cavalcante, co-idealizadora da educação biocêntrica, com o intuito de trazer a vida para o centro da educação e trabalhar as questões existenciais do educando, é necessária uma “proposta pedagógica que reconheça a educação como sistema aberto e o educando como um ser humano em sua multidimensionalidade” (CAVALCANTE, 2006). Nesse contexto:

A vivência propicia a formação de vínculos intensos, consigo mesmo, com o outro e com a totalidade que geram a base para o desenvolvimento da Inteligência Afetiva. Esses vínculos têm muita importância na construção do conhecimento, porque mexem também com as estruturas cognitivas e aumentam a capacidade de se ouvir e ouvir o outro e a realidade. Ressignifica e revaloriza o aprendizado, desenvolvendo novas posturas de aprender através das emoções e sentimentos. Amplia o processo pedagógico para um processo de vida. (CAVALCANTE, 2006, p. 18)

Em sua entrevista, Silvania relata o enrijecimento dos corpos no espaço escolar. Lecionando língua portuguesa e inglês, encontrou na música, na roda e na arte popular possibilidades de conquistar os educandos pelo encantamento:

Porque pra eu alcançar o sujeito que está sentado naquela cadeira, eu tenho que saber quem ele é, que história está por trás dele. [...] E, com uma educação popular, através de uma arte popular que eu tento trazer, eu vejo ali o meu estudante tentando se abrir, falar sobre ele, se reconhecer; reconhecer a sua história, e assim dizer: “eu existo, mas eu existo com essa realidade”.

E como que essa realidade é trabalhada, é tomada em conhecimento na sala de aula?

A roda de bênção é um momento de busca de ancestralidade, onde se identificam as famílias, comunidades e pessoas que transmitem conhecimentos e ensinamentos. Como mencionado anteriormente, uma problemática do ensino que não aprendeu a lidar com a ancestralidade é a reprodução da ideia de que os excluídos da cultura hegemônica são carentes de cultura e conhecimento, o que tem por consequência os alunos negando sua própria cultura. Ao trazer essa vivência para a escola, os educandos encontram mestres em sua própria comunidade, mestres que sempre estiveram lá, mas que não necessariamente recebiam o devido reconhecimento. Por meio desse trabalho coletivo, entre educador que potencializa vivências e educando que se auto-afirma, o aluno e sua identidade voltam a ser o centro da educação. Silvania, sobre a roda de bênção, relata os seguintes exemplos:

As crianças fazem lindamente. Tem umas que falam assim, “é meu primo, eu peço a bença pro meu primo”, porque o primo é tão especial para ele porque joga videogame junto, ou empina pipa com ele de vez em quando. Mas é a pessoa que está perto, a que afeta, entendeu?

Esse menino, a criança que está lá com seus sete anos [...] participando da roda [...], fazendo com a gente uma contação de histórias e podendo se identificar, [...] identificar sua avó que cuida dele [...] e falar “poxa, agora eu vou ouvir mais a minha vó. Minha vó quase não conta história, mas ela tem história para contar”. Depois de uma aula dessa você ouvir isso de uma criança de sete, oito anos é muito grande, é grandioso. Mas um livro em si com conteúdo, com tudo escrito, não me ajuda muito. A vivência, sim, ajuda.³

Com a finalidade de enfatizar a relevância da prática para a realização do ato pedagógico, Cavalcante define sua interpretação do conceito de vivência:

A vivência não tem a função de conhecimento, não se propõe como um lugar de conhecimento. Ela tem um sentido em si mesma, traz a possibilidade de formar uma nova atitude frente ao aprender. Favorece a formação de valores para aprender, mas não é o aprender propriamente e sim a expressão e impressão de alta sensibilidade, é um instante em que a pessoa se expressa e o processo nela se imprime. (CAVALCANTE, 2006, p. 18)

Isto é, a vivência tem uma função mediadora no processo de aprendizagem. Define uma prática pedagógica que tem como propósito estimular um processo de autoconhecimento, que ocorre por meio desse fluxo de reflexão posterior ao evento, cujo objetivo não avança além do indivíduo e, assim, “tem um sentido em si mesma” – longe de ser um ato despropositado, a vivência se efetua por meio da realização pessoal do educando.

Pacheco, tendo Cavalcante como referência, entende a vivência como esse ato facilitador na condução da identificação e da humanização, que desenvolve a autopercepção e consciência histórica, social, política e econômica, individual e comunitária (PACHECO, 2015). É um entendimento que fornece uma fonte crítica ao modelo pedagógico das escolas formais, que se ocupam em fornecer “experiências” que têm como objetivo a capacitação, o exercício de práticas e a aquisição de habilidades cognitivas de forma cumulativa, que serão cobradas em um determinado momento, de maneira passiva e bancária (FREIRE, 1987, p. 34).

De forma equivalente, John Dewey trabalha refletindo acerca da importância de uma pedagogia que se volte à vida cotidiana, da possibilidade de gerar aos educandos reflexões que se ampliem para além da escola. Dewey distingue esse tipo de experiência das *não estéticas*, também criticadas por Pacheco, que forçam e impõem uma

determinada visão e organização dos caminhos de compreensão, fadados a não serem bem assimilados porque são exógenos, alheios à subjetividade (DEWEY, 1974). Dewey utiliza o termo *estética* como sinônimo de caminho de compreensão particular, como forma pessoal de organizar extrações das vivências, essenciais para a produção de saberes (Ibidem). Em contrapartida, a *experiência estética* se cumpre quando o indivíduo percorre esse caminho de percepção particular e extrai compreensões das suas vivências, consumando-as em uma conclusão, selecionando e organizando autonomamente os elementos que considera importantes. Nesse sentido, o termo *experiência estética* é a experiência que se dá pela passagem nas vivências facilitadoras e humanizadas, que incorporaram a subjetividade no momento de seu gozo. Segundo Dewey:

[...] temos uma experiência quando o material experimentado segue seu curso até sua realização [...] uma situação, seja ela tomar uma refeição, jogar uma partida de xadrez, manter uma conversa, escrever um livro, ou tomar parte em uma campanha política, é tão íntegra que seu fim é uma consumação e não uma cessação. Tal experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individualizadora e sua autossuficiência. É *uma* experiência. (DEWEY, 1974, p. 247, grifo do autor)

Em outras palavras, nesse momento a experiência não se encerra, mas se completa, marca e ecoa. Tem-se como exemplo a *Biodanza*, que entende a dança como um “símbolo verdadeiro da experiência plena e não mutilada da realidade” (CAVALCANTE, 2006, p. 17), catalisadora de vivências.

Portanto, a *experiência estética* complementa a pedagogia Griô, na defesa da garantia de múltiplas vivências para a formação da identidade e emancipação pelo próprio indivíduo. A pedagogia Griô se arma na facilitação dessas vivências, apresentando seus fruidores, educadores e aprendizes Griôs, assim como os mestres Griôs e suas comunidades, para sua prática pedagógica.

Em suma, o modelo pedagógico Griô busca, dentro da sua metodologia, que a passagem do indivíduo dentro do ensino formal contemple sua formação de sujeito, que o território da identidade seja reinventado a partir da vivência, tendo o grupo como espaço de expressão e construção da identidade individual e coletiva. Assim, entende cultura como produto da elaboração do conhecimento que parte dos modos de vida, da inteligência de sua preservação e formas de continuidade, porque parte da vivência e proporciona conscientização. Com efeito, trata-se de um projeto existencial e coletivo de humanização. “[...] O ‘eu’ é sempre resultado do diálogo com o ‘outro’ [...]” (BAIRON, 2015, pp. 13-14), e os rituais de aprendizagem

potencializam qualidades geradoras de vivências. A experiência que proporciona ensinamentos e saberes, a experiência estética, não acontece fora da vivência, não ignora a subjetividade, não desumaniza. Assim, busca-se reconhecer que as práticas dos povos de tradição oral são referências para a construção da educação emancipadora, como diz Aimé Césaire (1978, p. 36), recuperando sua fraternidade perdida.

Essas práticas podem proporcionar vivências transformadoras ao evocar criticamente as construções de subjetividade. Em nossa experiência com a roda de benção mediada por Silvania, por exemplo, instaurou-se um desconforto por responsabilizar alguém próximo por interesses que julgamos particulares ou que dizem respeito à individualidade. No entanto, pensar que esse outro tem contribuições genuínas nas nossas experiências possibilita perceber como os vínculos que construímos e o exercício dos nossos conhecimentos e interesses estão em rede.

Assim, foi no caminho contra-hegemônico que a pedagogia Griô se desenvolveu, partindo das realidades construídas pelos povos dominados, disputando no campo da educação projetos não somente de metodologias pedagógicas, no qual desenvolve a sua própria, mas ao trazê-los para o campo da educação e colaborar para que estejam presentes nesse espaço, contribuir para que suas

disputas de projetos de vida não se apaguem no ensino, lugar de iniciação e término de cosmovisões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso contato com a pedagogia Griô produziu outras percepções sobre os lugares e as provocações do ensino da arte, assim como a respeito dos sujeitos que dela participam. Como autores/estudantes que ainda estão em processo de formação acadêmica em ensino/licenciatura de arte, são contribuições que nos ajudam a ultrapassar o senso comum a respeito desse campo.

Em relação à sua operacionalização, percebemos como o ensino de arte extrapola os espaços institucionalizados. Não pela especificidade dos espaços em si, mas pela ampliação das noções, que a pedagogia Griô propicia, sobre a arte-educação e as manifestações a ela relacionadas.

Distante das universidades e até das escolas regulares, deve-se considerar terreiros, acampamentos ciganos, ocupações – e, por que não, as próprias casas –, através de contação de histórias, danças tradicionais,

vivências em roda. Essa mesma casa, que neste momento concentra a maior parte de nossa vivência, faz-se espaço de arte e de educação.

Essas possibilidades se apresentam porque as nossas perspectivas com relação aos sujeitos se deslocaram. Fora do que se entende por uma experiência tradicional e muitas vezes glamourizada, um menino em uma favela urbana, por exemplo, ao passar o dia jogando videogame com seu primo, não teria suas vivências empobrecidas, porque ele tem contato com várias formas diluídas e cotidianas da tradição oral: tomar um remédio caseiro, ser benzido, ouvir as histórias de família, olhar a avó que borda. O problema não é a falta de vivências em si, mas não enxergar essas pequenas manifestações como tal.

Portanto, junto a essas novas vivências com que tivemos contato através de nosso trabalho de pesquisa, assim como os outros temas e debates trazidos em aula – como a capoeira e a arte indígena, diretamente conectados com a pedagogia Griô –, vamos para os espaços institucionalizados com uma nova carga de conhecimento e tendo a responsabilidade de estruturar nossas práticas contemplando essas outras manifestações de saberes.

NOTAS

- 1** Silvania Francisca de Jesus nos concedeu uma entrevista em 20 de maio e outra em 15 de junho de 2020, por videoconferência, em virtude do isolamento social provocado pela Covid-19.
- 2** Informação fornecida por Silvania Francisca de Jesus durante entrevista por videoconferência, São Paulo, 20 de maio de 2020.
- 3** Informação fornecida por Silvania Francisca de Jesus durante entrevista por videoconferência, São Paulo, 20 de maio de 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAIRES, Marcio. Caminhada de iniciação de Marcio Caires na África do Oeste. **Diversitas**, São Paulo, v. 3, n. 2, mar. 2015, pp. 100-133.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. (Tese de Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CAVALCANTE, Ruth. Educação Biocêntrica: um portal de acesso à inteligência afetiva. **Pensamento Biocêntrico**, Pelotas, v. 6, n. 1, jun/dez. 2006, pp. 9-30. Disponível em: <http://www.pensamentobiocentrico.com.br/content/edicoes/pensamento_biocentrico_06.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. 1ª ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

DEWEY, John. Arte como Experiência. In DEWEY, John. **Os pensadores** / trad. Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. São Paulo: Editora Abril, 1974, pp. 247-263.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra (Coleção Leitura), 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In KI-ZERBO, Joseph (coord.) **História geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. 2ª ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

hooks, bell. Intelectuais Negras. **Estudos Feministas**, IFCS/UFRJ - PPCIS/UFRJ - vol. 3, n. 2, 2º sem. 1995, pp. 464-478.

JESUS, Silvania Francisca de. [Entrevista]. Entrevistas realizadas por videoconferência, 15 mai. e 20 jun. 2020.

LIMA, Mestre Alcides; COSTA, Ana Carolina Francischette. Dos griots aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matriz africana e indígena no Brasil. In PACHECO, Lilian; BATTISTELLA, Roberta Navas; BAIRON, Sérgio (org.). **Diversitas**: Dossiê pedagogia Griô, FFLCH/USP, São Paulo, ano 2, n. 3, 2014-2015, pp. 216-245.

PACHECO, Lilian. A Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. In PACHECO, Lilian; BATTISTELLA, Roberta Navas; BAIRON, Sérgio (org.). **Diversitas**: Dossiê pedagogia Griô, FFLCH/USP, São Paulo, ano 2, n. 3, 2014-2015, pp. 22-99.

PAULA, Xavier Benjamin de. A educação das relações étnico-raciais, a pedagogia das africanidades e a Pedagogia Griô. In PACHECO, Lilian; BATTISTELLA, Roberta Navas; BAIRON, Sérgio (org.). **Diversitas**: Dossiê pedagogia Griô, FFLCH/USP, São Paulo, ano 2, n. 3, 2014-2015, pp. 176-215.

SOBRE OS AUTORES

Carolina Eiras Pinto é graduanda na dupla titulação de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais. Fez iniciação científica com um recorte em artistas digitais pioneiros no uso de GIFs. Atualmente, é estagiária de licenciatura pelo Projeto Residência Pedagógica - Subprojeto Artes.

Iago Cerqueira dos Santos é graduando em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atualmente, é estagiário em curadoria pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e de licenciatura pelo Projeto Residência Pedagógica – Subprojeto Arte.

Pamella Correia Croda é graduanda da dupla titulação de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais. Foi estagiária na área de conservação preventiva no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e atualmente faz estágio no Projeto Residência Pedagógica – Subprojeto Arte.

Thiago de Jesus Correa é graduando na dupla titulação de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais. Foi estagiário no Projeto Oficina de Artes na Escola de Aplicação da USP. Atualmente, é estagiário de licenciatura pelo Projeto Residência Pedagógica - Subprojeto Artes.

Artigo recebido em 23 de
novembro de 2020 e aceito em 1 de
fevereiro de 2021.

DIÁLOGOS COM A GRADUAÇÃO

WILLIAM BLAKE CONTRA OS “MOINHOS SATÂNICOS” DA RACIONALIDADE MODERNA

ISABELA FERREIRA LOURES

**WILLIAM BLAKE AGAINST
THE “SATANIC MILLS” OF
MODERN RATIONALITY**

**WILLIAM BLAKE CONTRA LOS
“MOLINOS SATÁNICOS” DE LA
RACIONALIDAD MODERNA**

RESUMO

O presente artigo examina a cerrada crítica feita por William Blake ao racionalismo, que havia se expandido e consolidado, no final do século XVIII, nas nações europeias mais poderosas e busca compreender a imaginação singular que anima sua obra, suas dimensões místicas e obscuras e sua inclinação ao estabelecimento de um sistema próprio, que foge à visão de mundo “abstrata” associada pelo artista a notórios pensadores do início da modernidade. Ao mesmo tempo, pretende mostrar como o trabalho rompeu com paradigmas de conhecimento bem estabelecidos em seu tempo e conclui que a obra do artista deveria ser reconhecida como divisor de águas no surgimento de uma estética moderna.

PALAVRAS-CHAVE William Blake; Início da modernidade; Racionalidade

ABSTRACT

The present article brings to the fore the heavy criticism William Blake addressed to rationalism, which had extended widely and consolidated itself into the most powerful European nations by the end of the XVIII century, and the singular imagination which animates his work, its mystic and obscure dimensions and inclination to establishing a system of its own, refusing the kind of “abstract” vision of the world that Blake saw underlying the writings of some thinkers of the early modern era. At the same time, it searches to show how Blake’s work broke well established paradigms of knowledge of his time, and concludes that his work should be acknowledged as a turning point in early modern aesthetics.

KEYWORDS William Blake; Early-Modernity; Rationality

RESUMEN

Este artículo examina la dura crítica de William Blake a lo racionalismo, que tenía se ampliado y firmado, en los fines del siglo XVIII en los países más poderosos de la Europa, y intenta comprender la imaginación singular que anima su obra, sus dimensiones místicas y oscuras y su inclinación para fijar un sistema propio, ajeno a la visión de mundo “abstracta” asociada por el artista a notorios pensadores de la modernidad temprana a el contemporáneos. Además, intenta mostrar cómo su trabajo rompió con paradigmas de conocimiento fuertemente establecidos en su tiempo y concluye que la obra de Blake debiera ser reconocida como punto de inflexión en el surgimiento de una estética moderna.

PALABRAS CLAVE William Blake; Modernidad temprana; Racionalidad

Diálogos com a
Graduação

Artigo inédito

Isabela Ferreira Loures*

 <https://orcid.org/0000-0002-1568-1959>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.178423

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil



Em meio à turbulenta passagem do século XVIII para o XIX, ecoa o forte brado de uma revolta interna; notas e discursos proferidos por um artista particular, e que desafiavam, em sua complexidade, todo um sistema de ideias que passa a vigor no início da modernidade. William Blake, a figura que dá voz a um modo questionador das ordens sistêmicas do século das Luzes, põe-se paradoxalmente entre uma nostalgia saudosista do passado, contra os “moinhos satânicos” (*Milton*, E95)¹ da Revolução Industrial, e, simultaneamente, como bardo profético e revolucionário, em seu entusiasmo com o protagonismo da palavra liberdade diante das Revoluções Americana e Francesa. Entretanto, como dito, sua crítica situa-se no domínio da ambiguidade – domínio esse que abrange tudo aquilo cuja existência é inconcebível dentro da ordem posta pelo sistema clássico – e, em face do caráter não conformista de Blake, a maneira mais fácil de desvalidá-lo foi etiquetando-o com o selo da “loucura”. O estigma da loucura prejudica a compreensão da obra, e o que outrora poderia ser pensado em termos de complexidade ou profundidade significativa passa a ser desqualificado como devaneio imaginativo, em deriva causada por condições psicopatológicas².

Nesse sentido, é, portanto, um esforço dos estudiosos de Blake reverter esse seu isolamento, revendo a historiografia da arte a fim de reconhecer no artista um sujeito pensante, atravessado pelos conflitos de seu tempo. Trata-se de um esforço para resgatar seu pensamento, dessa vez evidenciando tanto quem o pronuncia e seu conteúdo como também a quem ele se dirige. Por essa via, pretende-se mostrar que aquele motivo pelo qual certos aspectos da obra de Blake são usualmente considerados incompreensíveis é, justamente, onde reside sua maior fortuna crítica: sua recusa ao ordenamento do sistema de ideias dominante no período. Em sua obra, assim como em suas anotações às margens de diversos escritos³, ele assinala uma lida singular sobretudo frente ao problema moderno por excelência, a questão do conhecimento. Blake se deixa conduzir pela faculdade subjetiva da imaginação, tornando-a algo próximo a uma chave universal para o enigma do entendimento, e guia-se por ela na busca de uma experiência que transcende a razão e se atém firmemente aos modos de conhecimento mais misteriosos da essência da vida humana. Dessa forma, o artista propõe uma teoria do conhecimento que se acerca da estética, tangenciando o mundo sensorial (*aisthesis* - *sensação*) sem nele se fixar, pois cria um universo de conceitos mitológicos próprios no qual frequentemente comparece a narrativa bíblica⁴.

Além da dificuldade de abordagem do artista pelo viés tradicional do repertório iluminista clássico, é necessário ter em mente que Blake é uma figura de subjetividade, por assim dizer, à flor da pele, de posicionamento ambíguo, e não raro o encontramos imerso em um relativismo que muitos viram como signo de loucura. Entretanto, será preciso levar em conta que muitas das incongruências que se apontaram em Blake refletem antes a convulsante realidade de seu período histórico. Dito isso, torna-se clara a razão pela qual é impossível entendê-lo como representante característico de uma corrente artística, ou mesmo identificar em sua obra pura conformação com determinado quadro de ideias, facilmente reconhecível⁵. Blake encontra-se em uma complexa relação com as ideias de seu tempo, as quais se entrelaçam e surgem renovadas, reinventadas em sua produção. Quiçá suas ideias possam mesmo ser consideradas um modelo filosófico próprio, ainda que o artista nunca tenha se autodenominado filósofo. Suas asserções aparecem em meio a narrativas contingentes, em meio à sua produção artística, e, por certo, remetem à produção de uma mitologia, mas não deixam de dizer respeito à procura do *saber*, de um entendimento do mundo. Aliás, talvez seja essa deliberada mistura, o entrelaçamento entre o que se denomina comumente real e ficcional, que atesta a singularidade da visão filosófica de

Blake. Trata-se, sobretudo na produção dos livros de iluminuras, de um modo de exposição de ideias que se vale de uma narrativa que escapa à linguagem filosófica, que explora uma imaginação do inusitado e surpreendente e que, por isso, foi tida como “alegorias ininteligíveis” (CRABB ROBINSON, 1907, p. 200).

Contra essa visão do artista alienado, torna-se necessário situar seu pensamento em uma miríade de filósofos com ideias consolidadas no padrão lógico. Blake dialoga com pensadores renomados, mas por vezes levanta o tom, entrega-se a embates imaginários com figuras que toma como a encarnação do mal. Conforme relatado por Henry Crabb Robinson, Blake estabelece Francis Bacon, John Locke e Isaac Newton como "The three great teachers of Atheism or of Satan's Doctrine" (Ibidem, p. 259).

Há uma associação clara entre essa “tríade satânica” e a queda do homem no livro de iluminuras *Jerusalem*, escrito em um período mais tardio da obra de Blake (c.1804), em que sua mitologia já está mais consolidada. Por essa aproximação, entende-se qual a periculosidade do “poder racional”, um poder diabólico contraposto à salvação cristã:

Mas Albion caiu um fragmento Rochoso da Eternidade

Arremessado por seu próprio Espectro,
[que é o Poder Racional em cada Homem

Em seu próprio Caos que é a
[Memória entre Homem & Homem
[...]

Mas o Espectro como uma geada congelou
[& Mildew levantou sobre Albion

Dizendo, sou Deus Ó Filhos dos
[Homens! Sou vosso Poder Racional!

Não sou eu Bacon & Newton & Locke
[que ensinam Humildade ao Homem!

Que ensinam Dúvida & Experimento &
[minhas duas Asas Voltaire: Rousseau.

Onde está aquele Amigo dos Pecadores! aquele Rebelde
[contra minhas Leis!

Que ensina a Crença às Nações, & uma desconhecida Vida
[Eterna. (BLAKE, 2013, pp. 161-162)⁷

S. Foster Damon (1965) aponta que, ainda assim, há no final de *Jerusalem* um reconhecimento da “essência genial” desses filósofos, mesmo que apresentem ideias errôneas no plano material. A redenção vem por uma “glória incompreensível para o homem mortal”; ou seja, é a completa contradição de suas teorias do conhecimento científico racional e regrado. Os três, ao lado dos poetas admirados da literatura britânica – Milton, Shakespeare e Chaucer – figuram no fim dos dias:

O Espectro Druídico foi Aniquilado trovejando
[alto regozijando-se espetacular desvanecido

Aniquilação Quádrupla & ao clangor das Flechas do Intelecto

As inúmeras Carruagens do Todo-
[poderoso aparecem no Céu
E Bacon & Newton & Locke, & Milton & Shakspear [sic] &
[Chaucer

Um Sol de cólera vermelha de sangue
[cercando o céu por todos os lados
Glorioso incompreensível pelo Homem Mortal [...]
(BLAKE, 2013, p. 271)⁸

Essa salvação, o perdão desses homens vistos por Blake como deístas ou mesmo ateus, anuncia uma vitória da imaginação, do poder divino sobre os sentidos e a ciência cega; no entanto, expressa também a dita ambivalência de Blake em relação a seu tempo. De certa forma, aponta uma reconciliação entre dois modos de conhecimento: por um lado, o empirismo e sua aplicação aos fenômenos na ciência de Newton e, por outro, uma dimensão espiritual do conhecimento, encontrada na obra dos poetas ingleses.

Examinemos agora a singularidade dos comentários e das críticas de Blake diante da visão de cada um dos componentes dessa tríade satânica. Quanto a Bacon, na capa do volume de *Essays Moral, Economical and Political*⁹, o artista escreve "Good Advice for Satan's Kingdom" (Anotações em *Essays* de Bacon, E620). Mais adiante, em vista da asserção de Bacon da legitimidade divina dos reis, ele anota e desenha em sua marginalia o que Erdman transcreve e descreve como: "[A drawing of] the devils arse [with a chain of excrement ending in] A King." (Anotações em *Essays* de Bacon, E624) (RIX, 2004). As asserções

catalogadas que se tem de Blake em relação a Bacon são aquelas que se dirigem a *Essays*. No entanto, na marginalia a *Works*, de Joshua Reynolds¹⁰, encontra-se outra referência ao filósofo: “The Great Bacon he is Calld I call him the Little Bacon says that Everything must be done by Experiment his first principle is Unbelief” (E648). Há ainda indicações de que Blake leu e anotou *The Advancement of Learning*, de Bacon, em: “when very Young... I read Locke on Human Understanding & Bacons Advancement of Learning on Every one of these Books I wrote my Opinions” (E660)¹¹.

Na obra citada, Bacon defende um modelo de empirismo indutivo dirigindo-se à finalidade pragmática e à comprovação da universalidade dos fenômenos. A experiência, para Bacon, assume um caráter epistemológico de comprovação científica de um fenômeno regrado, submetido a um programa de pesquisa necessariamente passível de reprodução e revalidação universal (JAY, 2005). É possível, a partir daí, inferir um posicionamento contrário ao que Blake entendia por *experiência* e sua teoria do conhecimento. Para o artista, o conhecimento se dá pela ação da Imaginação¹² e prescinde de uma organização, um sequenciamento regrado e causal de etapas para que ocorra. Além disso, não há a obrigatoriedade de um compartilhamento ou de uma generalização da experiência como modo de prová-la uma lei universal. Afinal, Blake é contra qualquer tipo de generalização: “To Generalize is

to be an Idiot, to Particularize is the Alone Distinction of Merit – General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess” (Anotações em *Works*, de Joshua Reynolds, E641).

Retomando a relação de Blake com Bacon, encontra-se referência da leitura de *Advancement*, trabalho de autoria do filósofo inglês, em uma carta do artista ao reverendo Dr. John Trusler, datada de 23 de agosto de 1799: “Consider what Lord Bacon says ‘Sense sends over to Imagination before Reason have judged & Reason sends over to Imagination before the Decree can be acted’. See *Advancement of Learning* Part 2 P 47 of first Edition” (E703). É interessante conjecturar sobre o sentido de Blake citar Bacon para provar um argumento, considerando que mais frequentemente parece vê-lo como um “inimigo intelectual”. Dessa forma, mais do que uma resposta definida, um caminho percorrido para explicar uma contradição – ou um ponto de flexibilidade no ódio ao filósofo –, é necessário apontar novamente o equívoco dos que sinalizam um antagonismo absoluto entre ambos, inferido a partir da descrição de Bacon por Blake como o porta-voz, como “bom orientador do reino de satã.” (Anotações de Blake em *Essays* de Bacon, E620).

John Locke é o outro filósofo da tríade condenada pelo artista. Blake o elege como a representação da crença cega nos sentidos com uma finalidade científica. Locke defendia que não se nasce com ideias inatas, que ao nascer somos uma espécie de *tabula rasa*, e que

adquirimos conhecimentos que se formam por meio dos cinco sentidos e do uso da razão. Ou seja, em Locke há uma importância fundamental da experiência como base epistemológica. Entretanto, essa experiência implica uma relativa coerção mental, que se restringe à articulação posterior à percepção dos sentidos, afinal os objetos existem fora de uma “consciência subjetiva” e são dados à nossa percepção (JAY, 2005). Blake consegue concordar com a importância da experiência para o conhecimento (FRYE, 1967), como se pode ver no argumento de *All Religions Are One*¹³:

The Argument
As the true meth-
-od of knowledge
is experiment
the true faculty
of knowing must
be the faculty which
experiences, This
faculty I treat of. (*All Religions Are One*, E1)

No entanto, para Blake, a experiência não pode ser restrita unicamente a um acontecimento sensorial, assentado em um realismo

material do mundo. Ainda em *All Religions are One*, ele defende a necessidade de uma faculdade aliada aos sentidos, a Imaginação, também chamada de Gênio Poético, como ferramenta fundamental, de origem divina, para que se complete o conhecimento sensorial. A questão é abordada também em seu segundo livro de iluminuras, *There is no Natural Religion*¹⁴. Na primeira parte (chamada de série “a” pelos estudiosos), Blake apresenta formulações pautadas na teoria do conhecimento natural de Locke e outros empiristas, e as desenvolve até que se tornem a total contradição da teoria desses autores (DAMON, 1965): “Os desejos & as percepções do homem não ensinados por outra coisa que não sejam os órgãos sensoriais, devem ser limitados aos objetos dos sentidos”¹⁵ (BLAKE, 2020, p. 36). Pouco depois, na série “b”, o artista faz um paralelo com suas próprias ideias e propõe uma alternativa para o pensamento lockiano: “As percepções do Homem não são limitadas pelos órgãos de percepção. Ele percebe mais do que os sentidos (embora extremamente aguçados) podem descobrir” (Ibidem, p. 38)¹⁶. E, ao final, conclui:

CONCLUSÃO Não fosse pelo caráter Poético ou Profético, o Filosófico & o Experimental estariam logo na aparência de todas as coisas & imobilizados, incapazes de fazer outra coisa além de repetir a mesma rotina tediosa mais uma vez.

APLICAÇÃO Aquele que vê o Infinito em todas as coisas vê Deus. Aquele que vê apenas a fração vê apenas a si mesmo. (Ibidem, p. 39)¹⁷

Como dito, é necessário que a experiência sensível esteja alinhada com uma postura imaginativa, com um poder divino como uma tocha que ilumina o mundo. Não como no mundo da caverna platônico¹⁸, mas como uma tocha que nos mostre o objeto real que vai além de sua sombra, para que não se caia na dissimulação sensorial. No poema “To Tirzah”, fica evidente a contraposição do engano pelos cinco sentidos e a salvação pela presença divina:

Tu, ó Mãe da minha Mortal porção,
Moldaste com o mal o meu coração.
Com prantos enganosos e fingidos
Ataste os meus Olhos, Nariz & Ouvidos.

Selaste a Língua com barro boçal,
E tu me entregas à Vida Mortal:
Com a Morte de Jesus fui redimido,
Mas então que tenho eu contigo? (BLAKE, 2020, p. 155)¹⁹

Há uma outra implicação decorrente dessa teoria de conhecimento empirista de Locke criticada por Blake. A postura lockiana é de alguém que *aguarda* para conhecer o mundo. Trata-se de uma experiência passiva: o mundo se dá a perceber, e o “observador”, esse ser posto no mundo, tampouco pode evitar a percepção daquilo que é dado a conhecer (JAY, 2005). Blake estabelece concomitantemente ao ato perceptivo um ato criativo, ou seja, à medida que se entende o mundo pelo poder Imaginativo, exerce-se sobre ele também um poder ativo, de *recriação* da realidade; afinal, como tratado anteriormente, a imaginação é a manifestação do poder divino no humano.

De acordo com Damon (1965), há uma integração ainda mais forte dentro da própria tríade entre as figuras de Locke e Newton, sendo este último conhecido como o “maior filósofo natural”. Isso se deve à correspondência entre a “psicologia mecânica” defendida por um, e o “universo mecânico”, pelo outro.

**FIGURA 1.
(NA PÁG. SEGUINTE)**

William Blake, *Newton*, 1795-c. 1805. Gravura em metal e tinta aguada em papel. 46 x 60 cm. Tate Gallery, Londres. Commons Licence CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported). © Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-newton-n05058>

Volto meus olhos para as Escolas & Universidades de Europa
E lá contemplo o Tear de Locke cujo Tecido move-se com furor
medonho

Lavado pelas rodas d'Água de Newton. negro o pano
Em pesadas espirais cinge sobre todas as Nações [...] (BLAKE, 2013, pp. 74-75)²⁰



Newton concebe um universo fechado em si, tridimensional e impessoal que, para Blake, corresponde à tirania da racionalidade: uma crença cegamente material, natural do mundo. Muito se pode aprender sobre a visão que Blake tem do “filósofo natural” por intermédio de sua curiosa gravura *Newton*. O artista o representa nu, sentado em uma rocha aparentemente encrustada de corais, com um plano de fundo de formas orgânicas e indefinidas. A escolha desse cenário ressoa a anedota contada por Joseph Spence²¹ acerca do que Newton teria dito:

I don't know what I may seem to the world, but as to myself I seem to have been only like a boy playing on the sea-shore, and diverting myself in now and then finding a smoother pebble or a prettier shell than ordinary, whilst the great ocean of truth lay all undiscovered before me. (SPENCE, 1858).

O próprio editor das anedotas de Spence, Samuel Weller Singer, percebe que a afirmação associada a Newton ressoa um trecho de *Paradise Regained*, de John Milton:

[...] Who reads
Incessantly, and to his reading brings not

A spirit and judgment equal or superior,
(And what he brings, what needs he elsewhere seek)
Uncertain and unsettled still remains,
Deep versed in books and shallow in himself,
Crude or intoxicated, collecting toys
And trifles for choice matters, Worth a sponge,
As children gathering pebbles on the shore. (MILTON, 1671,
IV:322-330)

Em vista dessas associações, a escolha do cenário por Blake parece ter um tom irônico. O filósofo é posto como uma criança entretida, sua concentração não é mais estritamente a dedicação cognitiva de um pensador que procura a verdade. Agora se pode confrontar o pensamento de Newton pelo que realmente é: a introspecção de uma epistemologia cega para o que o circunda; o filósofo não é mais que uma criança em uma busca rasa (sensorial) pela verdade. Newton não está mais na orla, catando pedras ou conchas. Já está dentro do oceano²², mesmo que não pareça consciente desse fato. Em sua leitura do mundo, não trouxe “espírito ou capacidade de julgamento”; ou, como diria Blake, não fez uso do Gênio Poético e, por isso, sua interpretação permanece “incerta e perturbada”; tem seu horizonte limitado.

A figura humana inclinada, na forma de um arco, parece reafirmar a ideia do local fechado e da introspecção. W. J. T. Mitchell (1978) estabelece essa relação entre a forma recorrente de arco ou de U invertido em Blake, como na curvatura de Newton, com a ideia da caverna. Além disso, essa posição do pensador ensimesmado em seu labor científico parece desembocar em um contraste com a forma externa, com o cenário, as pedras disformes, ao mesmo tempo que gera uma ressonância visual com o esquema que desenha com seu compasso no pergaminho. Assim, subentende-se, dessa correspondência formal, a relação do conhecimento newtoniano que em pouco corresponde à totalidade do mundo: é o universo que se fecha em si mesmo, não porque Newton tenha alcançado a compreensão do universo, mas sim porque não levanta o olhar de suas formulações teóricas e entrega-se à dissimulação do mundo natural, corpóreo e sensível. Desemboca-se, portanto, na ideia de *Selfhood*, individualismo e egoísmo que se desenvolve em *espectro* (*spectre*), figura que representa o “poder racional do homem dividido” (DAMON, 1965, p. 380)²³.

Para Blake, o mundo material é criado pelos defensores dessa ciência natural (WHITE, 2005/2006). O mundo é feito sob medida por e para os próprios filósofos com seus sistemas abstratos; tudo é criação, projeção: “tudo o que contemplais, apesar de parecer estar fora, está dentro” (BLAKE, 2013, p. 208)²⁴. Daí, por exemplo, explica-

se por que, para Blake, Urizen²⁵ – a figura de sua mitologia devotada à racionalidade – cria o mundo material: para acercar-se de suas próprias convicções racionais. Essa visão de uma criação mental, incorporada à mitologia blakiana, corresponde em um só evento à criação do mundo e à queda no instante em que a mente, infinitamente divina, resolve impor limites a si mesma – afinal, trata-se não da criação a partir do nada, mas de um modo perceptivo errôneo da infinitude do ser.

Tal contexto da queda e da criação racional do mundo material, separação das faculdades humanas – notoriamente de Los (figura que incorpora o poder imaginativo) – quando Urizen “proclama as leis que inventou” (DAMON, 1965, p. 423) é representado em outra das mais célebres imagens de Blake, *The Ancient of Days* (1794). Nesse frontispício do livro de iluminuras *Europe* vê-se novamente o mesmo compasso, o símbolo dessa força criadora do mundo material, “Um vasto mundo de sólido obstáculo” (BLAKE, 2020, p. 297)²⁶, que aparece na pintura *Newton*. A identificação do cientista com a figura mitológica deve ser entendida nessa chave da criação do mundo a partir de formulações racionais as quais, se no caso de Newton perpassam uma etapa de experimentos, foram conduzidas, na imaginação blakiana, não visando uma “descoberta”, mas, antes, “verificando algo que já sabia” (KEYNES *apud* WHITE, 2005/2006)²⁷.

FIGURA 2.

William Blake, *The Ancient of the Days*, 1794. Gravura em metal com tinta aguada em papel, 23,3 x 16,8 cm. British Museum, Londres. Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 © The Trustees of the British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0625-72>



Mediante o posicionamento contrário de Blake ao referido naturalismo “ateísta”, à racionalidade cega da tríade satânica, resta uma questão: como entender a posição epistemológica de Blake nessa encruzilhada que desconfia tanto do racionalismo da ciência Natural quanto da filosofia abstrata e que suspeita da burla dos sentidos com sua crença inquebrantável no mundo material. Harry White (2005/2006) se vale de um dizer do cientista Eugene Wigner (1979), já no século XX, para descrever o posicionamento de Blake:

Paradoxically, the belief in a material world soon produced the ‘principal argument against materialism . . . [which is] that our knowledge of the external world is the content of our consciousness...’ (WIGNER *apud* WHITE, 2005/2006, p. 112)

White aponta ainda uma compreensão dos limites da experiência material, em função da aceitação da realidade interior. Os sentidos para Blake são fontes de conhecimento pela experiência do mundo externo; saberes daquilo que nos acontece, mas incompletos por se realizarem apenas no sujeito para quem acontecem. O saber dos sentidos é superficial, se além ao conhecimento das aparências e não consegue ser eficaz em revelar a verdade essencial e interior do mundo:

Blake understood that natural philosophy, or what we might nowadays call theoretical physics, functioned and could function well enough by describing what seems without having to commit the fundamental mistake of proclaiming it had discovered what is. Eden is just such a state of mind, in which one recognizes that what appears to be without is actually within, whereas Ulro is the opposite state, based upon the delusive ontology fostered by classical physics: in Ulro, “What seems to Be: Is: To those to whom / It seems to Be, & is productive of the most dreadful / Consequences to those to whom it seems to Be”. (WHITE, 2005/2006, p. 110)^{28 29}

Ainda segundo White, há uma diferença entre a crítica que Blake faz em relação aos equívocos dos sentidos e aquela dirigida aos filósofos abstratos. Quando Blake argumenta que “o tolo não vê a mesma árvore que o sábio vê” (BLAKE, 2020, p. 173)³⁰ ou “the tree which moves some to tears of joy is in the Eyes of others only a Green thing that stands in the way” (Carta para Reverendo Trusler, 23 agosto 1799, E702), não considera que a visão rasa a que o tolo tem acesso seja irreal, mas que é uma visão incapaz de ver a totalidade, por ver apenas pelo sentido físico e parcial; é, portanto, uma visão

incompleta. Já o filósofo abstrato, ou o naturalista, produz ficções ao criar o mundo ou o conceito de matéria substancial.

Em vista dessa concepção da realidade, marcada pela desconfiança em relação a filósofos abstratos e suas crenças “cegas” nos sentidos, assim como pela certeza da incompletude da percepção empírica estritamente materialista, Blake comunga com o maior crítico de Locke: George Berkeley.

Em primeiro lugar, há, da parte de ambos, um combate às ideias abstratas lockianas (TOWNSEND, 2019). A valorização do *minute particular* em Blake, que é definido por S. Foster Damon como: “the outward expression in this world of the eternal individuality of all things” (1969, p. 280), é um contraponto à ideia de Locke de que descartando-se variações de exemplares de um mesmo “tipo” de objeto – por exemplo, subtraindo-se as variações de uma árvore específica – encontra-se um modelo abstrato, uma ideia geral de árvore. Essa crítica ecoa a voz de Berkeley que se pronuncia contra os procedimentos de abstração do empirista materialista. Para Berkeley, existe também uma articulação universal que engloba as particularidades de cada coisa ou ser no universo: a generalização. Se em Blake esse termo parece ter apenas uma conotação pejorativa enquanto abstração, em Berkeley o termo significa, ao contrário, uma força holística coercitiva, que, por sua vez, remete àquilo que para o poeta seria uma

função atribuída mais uma vez à Imaginação: há uma ideia geral que rege as particularidades mínimas. Com efeito, esse “World in a Grain of Sand” (*Auguries of Innocence*, E490), essa espécie de metonímia do mundo pelas particularidades do que nele é contido, é a figura por excelência que ilustra o pensamento de Berkeley, como se pode observar em *Principles*:

I do not deny absolutely there are general ideas, but only that there are any abstract general ideas ...I believe we shall acknowledge that an idea, which considered in it self is particular, becomes general by being made to represent or stand for all other particular ideas of the same sort. (BERKELEY *apud* TOWNSEND, 2019, p. 347)

Mais do que a luta engendrada contra a abstração materialista da tríade satânica, Blake enxerga na filosofia imaterial de Berkeley também um eco da real dimensão mental captada pela percepção, “os principais acessos da Alma” (BLAKE, 2020, p. 169)³¹.

Se, a partir do demonstrado, aceita-se que não há uma oposição de Blake ao empirismo, mas apenas à crença cega nos sentidos e à tentativa de se desvendar – ou regrar – o mundo natural, passamos

agora à posição de Blake no que diz respeito à percepção da realidade. Há, de fato, uma ruptura nos estudos críticos em relação à classificação da sua visão do mundo como materialista ou imaterialista. Chris Townsend (2019) relata que é uma característica da crítica mais recente, do final do século XX e do século XXI, a preferência pelo termo “materialista” sobretudo em função de um movimento de estudos recente que busca entender o lugar da materialidade do corpo físico na literatura³². Tratando-se, com efeito, de um materialismo distinto daquele da filosofia de Bacon, Locke e Newton, Townsend prefere, portanto, tratar por “immaterialist’s vision of sensory perception” (TOWNSEND, 2019, p. 371).

Entretanto, para além das sutilezas da terminologia, vale lembrar que, para o artista, os pares duais “corpo e alma” e “material e imaterial” não constituem oposições rígidas no sentido em que, normalmente, se os entende (MAKDISI, 2003, pp. 242, 263 *apud* TOWNSEND, 2019). A maior dualidade não é entre os polos cartesianos de corpo e alma, mas entre a própria concepção cartesiana dessa separação em duas entidades e a ideia de uma alma encarnada. Assim, para Blake, o que existe é um “corpo espiritual” e um “corpo falso”:

Este é um Corpo falso: uma Incrustação sobre o meu Espírito

Imortal: um Ego que deve ser despido & aniquilado para sempre
Limpar o Rosto do meu Espírito em Exame de Consciência.
(BLAKE, 2014, p. 217)³³

Esse corpo falso a ser limpo, revelará o espírito, mas não como uma entidade volúvel, apartada de nossa existência. Contraposto a essa visão dicotômica, de um corpo natural separado do espírito, está o “corpo espiritual” ou alma encarnada. A formulação de Blake verte em duas consequências imediatas: a primeira é que não se fala do corpo-objeto, posse, o corpo que se tem, mas o corpo-sujeito ou o corpo que se é (JARVIS, 2009 *apud* TOWNSEND, 2019). A segunda diz respeito à definição propriamente dita desse corpo como agente perceptivo e sua consonância com Berkeley.

Esse conceito de “corpo espiritual” é empregado pela primeira vez por Blake na gravura do poema “To Tirzah”, citado anteriormente, na qual, na roupa da figura ereta, está escrito “It is raised a Spiritual Body”. O enunciado, juntamente com a figuração de um corpo sendo “regado e cultivado”, remete à visão do corpo tal qual presente no apóstolo Paulo e, mais diretamente, a uma passagem de sua primeira carta aos Coríntios: “It is sown a naturall body, it is raised a spiritual bodie. There is a natural bodie, and there is a spiritual bodie.” (I Cor, 15:44)³⁴.

FIGURA 3.
 William Blake, *To Tirzah*
 (Songs of Innocence and of
 Experience), Cópia T, 1795.
 Gravura em metal e aguada
 sobre papel, 11,4 x 7,2 cm.
 British Museum, Londres.
 Creative Commons CC BY-
 NC-SA 4.0 © The Trustees
 of the British Museum.
 Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1856-0209-388>



O tema é retomado também em “The Marriage of Heaven and Hell”, onde tem-se, além de uma dúvida relação entre Céu e Inferno – ou mesmo a partir dessa relação –, uma abordagem de uma espécie de ontologia do corpo e da alma. Em sua intrigante relação com a religião, a igreja e a Bíblia, Blake atribui mesmo a essa última a divisão entre corpo e alma:

Todas as Bíblias e todos os códigos sagrados foram as causas destes Erros:

1. Que o Homem possui dois princípios reais da existência: um Corpo & uma Alma.

[...]

Mas os seguintes Contrários são Verdadeiros:

1. O Homem não tem um Corpo distinto de sua Alma, pois o que se denomina Corpo é uma parcela da Alma, discernida pelos cinco Sentidos, os principais acessos da Alma nesta etapa.

(BLAKE, 2020, p. 169)³⁵

Retornando ao termo “Spiritual Body” propriamente dito, a única recorrência de sua utilização após o poema “To Tirzah” está nas anotações que Blake faz nas margens do livro *Siris*, de Berkeley. Essas anotações não são respostas opinativas tão diretas quanto as críticas

escritas a Bacon. Em vista disso, Townsend (2019) sugere que possam ser complementos à leitura de Blake, inferências e observações que buscam adequar o pensamento do filósofo ao seu próprio, forçando uma congruência entre as formulações de Berkeley e as suas. De qualquer forma, nessas anotações encontra-se a ideia do Corpo em sua dimensão espiritual ou divina trazendo, mais uma vez, o importante conceito da Imaginação: “Imagination or the Human Eternal Body in Every Man/ Imagination or the Divine Body in Every Man (Anotações em *Siris*, de Berkeley, E663). E novamente em:

Jesus considered Imagination to be the Real Man & says I will not leave you Orphanned and I will manifest to you he says also the Spiritual Body or Angel as little Children Always behold the Face of the Heavenly Father (Anotações em *Siris*, de Berkeley, E663).

Há, claro, nessa última passagem, uma conexão entre o argumento da existência de um Deus benigno de Berkeley e a teologia blakiana, de que “Todas as deidades residem no coração humano” (BLAKE, 2020, p. 179)³⁶, que transparece também na noção do Gênio Poético. Nessa chave, que busca explicar uma constituição ontológica dotada da presença ou de um vestígio divino no humano, retorna-se

à “problemática” do Real, do espiritual *versus* material. Dizemos problemática com cautela, pois, como foi dito, ela é ilusória: não há descompasso, oposição ou distinção total entre corpo e alma, o corpo é apenas a porção do Homem que pode ser apreendida pelos sentidos. Há apenas a ilusão do corpo Natural, o Erro, esse simulacro da alma encarnada.

Esse termo “Natural”, segundo Townsend, seria condizente não com o uso que Berkeley faz da palavra, mas com o termo “matéria”, que seria também “an impossible imperceptive substance theorized by natural philosophers” (2019, p. 367), pelo empirismo cego de Locke. Em Berkeley, o empirismo se aproxima de um idealismo; trata-se de uma tese que defende a realidade mental dos objetos do mundo: *esse est percipi*³⁷. Frye (1947) aponta o mesmo tratamento da realidade de Blake, que existe primeiramente em um domínio espiritual no interior do próprio homem.

Mental Things are alone Real. What is Calld Corporeal Nobody Knows of its Dwelling Place. It is in Fallacy & its Existence an Imposture. Where is the Existence Out of Mind or Thought, Where is it but in the Mind of a Fool. (*A Vision of the Last Judgment*, E565)

Conclui-se, portanto, que a obra de Blake é consonante com o imaterialismo berkleiano, o que não impede, como demonstrado, uma grande atenção reconciliatória ao corpo no mundo material. Diante disso, passa-se ao modo de representação dessas figuras, do corpo espiritual na obra gráfica de Blake. É recorrente a presença temática em sua obra dessas “formas espirituais”, como em *The Spiritual Form of Nelson Guiding Leviathan* (c.1805-9) ou *The Spiritual Form of Pitt, Guiding Behemoth* (c. 1805), que, visualmente, correspondem à mesma maneira conforme a qual se representa o corpo em sua concepção material, física. De fato, a presença de tal característica representacional desse corpo palpável parece atestar ainda mais a inerência da alma, do espírito, ao corpo físico. Em seu *Descriptive Catalogue*, comentando a pintura em têmpera referente ao poema "The Bard", de Thomas Gray (1809), Blake argumenta essa indistinção corporal, a equivalência pela não diferenciação estética:

The Prophets describe what they saw in Vision as real and existing men whom they saw with their imaginative and immortal organs; the Apostles the same; the clearer the organ the more distinct the object. A Spirit and a Vision are not, as the modern philosophy supposes, a cloudy vapour or nothing: they are organized and minutely articulated beyond all that

the mortal and perishing nature can produce. (*Descriptive Catalogue*, E541)

FIGURA 4.

William Blake. *The Spiritual Form of Nelson Guiding Leviathan*, c. 1805-9. Têmpera sobre tela, 76,2 x 62,5 cm. Tate Gallery, Londres. Commons Licence CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported). © Tate. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-spiritual-form-of-nelson-guiding-leviathan-n03006>>

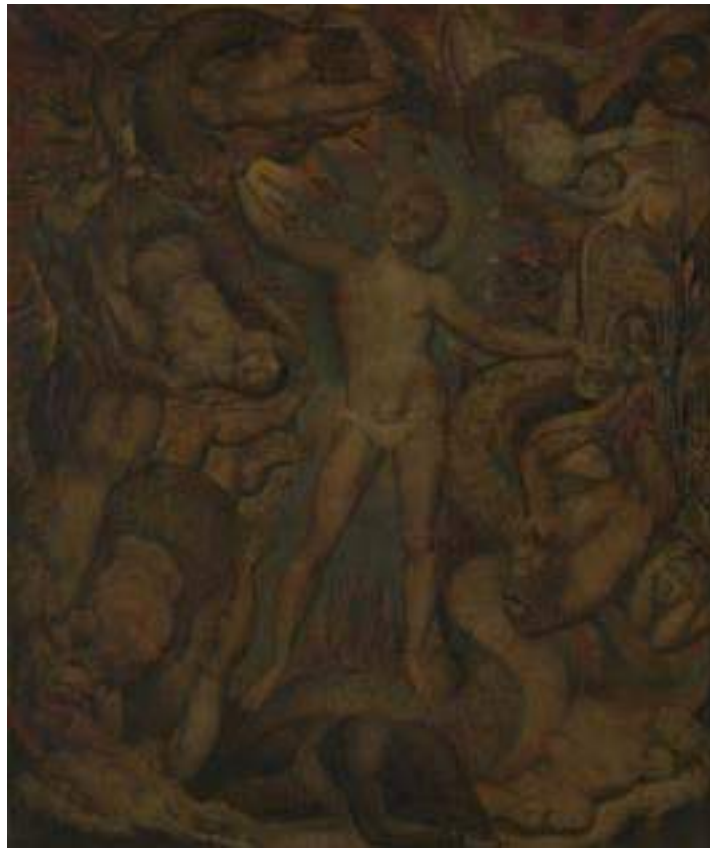


FIGURA 5.

William Blake. *The Spiritual Form of Pitt Guiding Behemoth*, c. 1805. Têmpera sobre tela, 74 x 62,7 cm. Tate Gallery, Londres. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-spiritual-form-of-pitt-guiding-behemoth-n01110>>



William Blake contra os “moinhos satânicos” da racionalidade moderna
Isabela Ferreira Loures

Portanto, o que muda não é o corpo espiritual visualizado pelo sentido físico, mas é o olhar do Profeta com seus “órgãos mais limpos”, valendo-se da “Visão” em sua dimensão espiritual – no inglês, *vision*, em oposição à capacidade física, *sight* – que torna “mais distinguível o objeto”. A forma espiritual é uma *ampliação*; vai além do corpo que morre sem deixar de sê-lo.

Dessa maneira, é notório que Blake apresente uma espécie de “teoria do conhecimento” própria, que, como demonstrado, consiste em uma apreensão da realidade que perpassa uma dimensão espiritual intrínseca. Encontra-se em suas formulações uma insubordinação em face do modo de se relacionar com o mundo posto pelo racionalismo e pelo empiricismo dos filósofos: Blake põe-se a pensar nesse problema e aponta uma maneira de apreensão alternativa da realidade, como um desafio à ordem vigente. O caminho traçado ao embrenhar-se em rumos elípticos e em termos não tradicionais da epistemologia moderna é frequentemente desvalidado sob o referido estigma de “loucura”. O que se ignora é que a dimensão espiritual, mística e mesmo irracional da obra de Blake não é uma incongruência em seu sistema, mas decorre do fato de que a própria base do pensamento racional moderno foi atacada pelo artista. Afinal, Blake já deixava claro seu propósito:

Preciso Criar um Sistema, ou ser escravizado pelo de outro
[Homem

Não usarei Razão & Comparação: meu negócio é Criar (BLAKE,
2013, p. 62)³⁸

NOTAS

1 Sempre que possível, as citações de autoria de Blake foram feitas a partir de traduções publicadas em português. Nesse caso, as citações originais foram transcritas em nota de rodapé, tomando como base a compilação *The Complete Poetry and Prose of William Blake: newly revised edition*, de David Erdman, publicada pela Anchor Books em 1988. Nas citações tomando como referência o volume de Erdman, optamos por citar o nome da obra de Blake (no caso, Milton) e a página referente à localização do trecho no volume copilado. Assim, por E95 refere-se que a citação se encontra na página 95 do livro. Caso não haja tradução para o português, as obras serão citadas diretamente do volume copilado de Erdman. Nas citações em inglês, assim como na tradução de nomes próprios, manteve-se sempre a grafia utilizada por Blake. Nesse caso específico, “moinhos satânicos” difere da tradução de Manuel Portela – referência utilizada para as demais citações traduzidas do livro de iluminuras Milton –, que optou por traduzir “satanic mills” do original para “Fábricas Satânicas”. Para manter uma imagem metonímica do original, a expressão foi empregada tanto nesse trecho quanto no título do artigo em sua tradução literal. Manter essa figura de linguagem permite uma ampliação do sentido de oposição às fábricas da revolução industrial em direção a um modo de operação racional, regido por princípios matemáticos e voltado para fins que orientam não só a produção industrial de modo estrito, mas todo o contexto social da passagem do século XVIII para o XIX.

2 G. S. Rousseau, em seu artigo “Science and the Discovery of Imagination in the Enlightened Europe”, aponta a descoberta da imaginação como um elemento “tão material em substância quanto qualquer outra parte do corpo” (1969, p. 109) no século XVIII, notando, contudo, a divisão entre um polo saudável e criativo e um polo patológico. Os inúmeros casos de “loucura” entre os escritores da época, como William Cowper e Christopher Smart, não são, para o historiador, mera coincidência, considerando, de um lado, os esforços dos pensadores das Luzes em desvendar sobretudo a imaginação patológica e, de outro, o apreço desses autores pela faculdade imaginativa criadora.

3 As anotações que o autor fazia nas margens de obras literárias e filosóficas hoje são documentos importantes que permitem análises incisivas da posição de Blake em relação a temas levantados em sua obra artística. Essas marginálias foram copiladas e também estão presentes

no volume *Complete Writings*, organizado por Erdman.

4 Os elementos bíblicos presentes na obra de Blake de forma alguma atestam uma adesão à igreja. Afinal, Blake lê a Bíblia em seu “sentido diabólico ou infernal” [“infernal or diabolical sense” (*The Marriage of Heaven and Hell*, E44)]. Harold Bloom diz, a respeito de Blake, em aproximação a John Milton e Emily Dickinson, que “os três constituem seitas de um só seguidor, hereges extremamente originais, cujo cristianismo é bastante questionável” (2002, pp. 8-9).

5 Esforços foram feitos para enquadrar Blake em uma tradição artística, sobretudo a romântica. No entanto, essa demanda classificatória não dá conta das peculiaridades e nuances da obra do artista. Para um aprofundamento na questão, ver FRYE (1965, pp. 167-168).

6 Os livros de iluminuras são uma parte importante da produção artística de Blake. Nesses trabalhos, o artista teve mais liberdade de expressar sua originalidade, levando a cabo a sua crítica contra o regimento moral da igreja, o controle estatal e a racionalidade extrema da ciência, da qual trata o presente artigo. Esses trabalhos – cujo nome, livro de iluminuras [illuminated books], faz referência à tradição medieval de ornamento da margem de livros e pergaminhos na idade média – são pertinentes não só pela audácia temática, como também pela experimentação formal e técnica.

7 No original: "But Albion fell down a Rocky fragment from Eternity hurld / By his own Spectre, who is the Reasoning Power in every Man / Into his own Chaos which is Memory between Man & Man (...) / the Spectre like a hoar frost & a Mildew rose over Albion / Saying, I am God O Sons of Men! I am your Rational Power! / Am I not Bacon & Newton & Locke who teach Humility to Man! / Who teach Doubt & Experiment & my two Wings Voltaire: Rousseau. / Where is that Friend of Sinners that Rebel against my Laws! / Who teaches Belief to the Nations, & an unknown Eternal Life?" (Jerusalem, E203-204)

8 No original: "The Druidic Spectre was Annihilate, loud thundering rejoicing terrific vanishing / Fourfold Annihilation & at the clangor of the Arrows of Intellect / The innumerable Chariots of the Almighty appeared in Heaven. / And Bacon & Newton & Locke, & Milton & Shakspear & Chaucer / A Sun of blood red wrath surrounding heaven on all sides around / Glorious incomprehensible by Mortal Men" (Jerusalem, E257).

9 De acordo com o volume de escritos de Blake organizado por Mary Lynn Johnson e John

E. Grant (1979), o volume no qual Blake faz suas anotações é o *Essays Moral Economical and Political*, de Francis Bacon, em edição de 1798. A obra foi publicada pela primeira vez em 1597.

10 Joshua Reynolds, pintor inglês e primeiro diretor da academia real de artes. Há uma forte inimizade entre Reynolds e Blake que é evidenciada pela marginália do gravador em *Works*: “Having spent the Vigour of my Youth & Genius under the Opression of Sr Joshua & his Gang of Cunning Hired Knaves Without Employment & as much as could possibly be Without Bread, the Reader must Expect to Read in all my Remark on these Books Nothing but Indignation & Resentment” (E636). Para Blake, Reynolds encarnava a tirania e a opressão da instituição acadêmica e apontava uma arte desvirtuada pelo apreço à cor e regras rígidas de composição. Além disso, Blake discordava de preceitos rígidos para Reynolds, como o belo e o sublime. O livro mencionado é *Works*, editado por Edmond Malone e publicado em 1798 (ERDMAN, 1988).

11 Os livros referenciados são *Advancement on Learning*, de Francis Bacon, publicado pela primeira vez em 1605 e *An Essay Concerning Human Understanding*, de John Locke, publicado pela primeira vez em 1689. Na passagem citada, Blake faz uma aproximação entre os discursos de Reynolds e as teses defendidas por John Locke, Francis Bacon e Edmund Burke, filósofo e teórico político inglês, autor de *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publicado pela primeira vez em 1757.

12 A Imaginação, como referido anteriormente em nota de rodapé, faz parte de um vocabulário importante do século XVIII (ROUSSEAU, 1969). No entanto, vale destacar suas diferentes acepções no meio da fisiologia ou da medicina – onde assume, de modo geral, um teor mais pejorativo, patológico – e no meio artístico, onde se torna, a princípio, fonte da criatividade. Dentro deste último campo, a imaginação torna-se recorrente no vocabulário de artistas, filósofos e pensadores da cultura, adotando sentidos que partem da concepção criativa e se expandindo a conotações distintas. Do ponto de vista literário, Alcides Cardoso dos Santos, em seu livro *Visões de William Blake* (2009), compara o conceito de Imaginação em Blake, que aponta uma união entre o humano e o divino, à maneira como o termo é usado em outros escritores contemporâneos: “Sua concepção de imaginação, diferentemente da de Wordsworth e Coleridge, não implica o fluir espontâneo dos sentimentos ou a capacidade de tornar consciente o que transcende a compreensão, mas a capacidade de alargar a compreensão para além das divisões impostas às formas do saber (ciência, arte, religião)” (SANTOS, 2008, p. 153). Ou seja, em Blake, a Imaginação é um conceito específico, que, se parte de uma con-

cepção comum de faculdade cognitiva, expande-se ao ponto de ser responsável por revelar aos sentidos físicos a verdade espiritual do mundo.

13 Primeiro livro de iluminuras gravado e impresso por Blake em 1688.

14 *There is no Natural Religion*, livro de iluminuras escrito, gravado e impresso por Blake em 1788.

15 No original: “The desires & perceptions of man untaught by any thing but organs of sense, must be limited to objects of sense” (*There is no Natural Religion*, E2).

16 No original: “Mans perceptions are not bounded by organs of perception; he perceives more than sense (tho’ ever so acute) can discover.” (*There is no Natural Religion*, E2).

17 No original: “Conclusion, / If it were not for the Poetic or Prophetic character, the Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all things & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again. / Application. / He who sees the Infinite in all things sees God. He who sees the Ratio only sees himself only.” (*There is no Natural Religion*, p. 3)

18 A descrição do mundo natural como “sombra” de uma realidade mais elevada nos remete imediatamente a Platão. A visão de Blake, no entanto, apesar da semelhança, mostra-se mais complexa. Com efeito, o mundo, para o artista, é uno, mas com desdobramentos, com maneiras de apreensão das coisas que caracterizam planos rebaixados ou altivos da percepção e experiência. Assim, a concepção da realidade se dá pela correspondência de dois mundos distintos em Platão e pelo desdobramento de um mundo em quatro planos de existência em Blake, a saber: Eden, Beulah, Generation e Ulro (LESSER, 1981). Além disso, as concepções de Platão e Blake diferem quanto ao modo de percepção aumentada e total das coisas – que Platão defende ser alcançável pelo exercício racional do filósofo, vide seu apreço pelo estudo da geometria e da matemática, e o artista, pela visão imaginativa do Gênio Poético. Fugindo, portanto, da rigidez e do apreço racional do mundo platônico, Blake considera que o Gênio Poético seja uma faculdade a ser aplicada, e nesse sentido, se aproxima muito mais a uma tocha que ilumina a visão e, despiando os sentidos de seu engano original, revela o objeto real que vai além de sua sombra.

19 No original: "Thou Mother of my Mortal part / With cruelty didst mould my Heart / And with false self-deceiving tears, / Didst blind my Nostrils Eyes and Ears. / Didst close my tongue in senseless clay / And me to mortal life betray: / The death of Jesus set me free, / Then what have I to do with thee? ("To Tirzah", Songs of Experience, E30).

20 No original: "I turn my eyes to the Schools & Universities of Europe / And there behold the Loom of Locke whose Woof rages dire / wash'd by the Water-wheels of Newton. Black the cloth / In heavy wreathes folds over every Nation [...]" (Jerusalem, E159)

21 Joseph Spence (1699-1768), crítico literário e anedotista cujos escritos são de extrema relevância para o estudo da literatura e cultura do século XVII inglês.

22 A água, desde a antiguidade clássica, carrega a conotação da vida material: "The sea, and the water, in the ancient world, was always taken as a symbol of matter. Because of its continual flux: a symbol retained in the Christian rite of baptism." (RAINE 1963, p. 7).

23 S. Foster Damon mapeia a relação entre Selfhood e Spectre: "As it [the Selfhood] develops, it becomes the Spectre (J 33:17) [...] The Spectre is 'the Great Selfhood Satan, Worship'd as God by the Mighty Ones of the Earth'" (1969, p. 363) (o trecho citado por Damon é Jerusalem, 29:17-18). Na tradução para o português de Saulo Alencastre: "ele é o Grande Ego / Satã: Adorado como Deus pelos Poderosos da Terra (BLAKE, 2013, p. 116). Posteriormente, desenvolve mais a fundo a ideia de espectro: "But although the Spectre is the Rational Power, he is anything but reasonable: rather, he is a machine which has lost its controls and is running wild" (p. 381). O autor cita, em seguida, uma passagem de Four Zoas, de Blake, profícua para o entendimento do racionalismo positivo: "Thou knowest that the Spectre is in Every insane, brutish, deform'd, that I [the Spectre] am thus a ravening devouring lust continually craving & devouring," (The Four Zoas, E360).

24 No original: "all you behold, tho it appears Without is Within" (Jerusalem, E225).

25 Personagem da mitologia blakiana cujo nome, supõe-se, provenha de um verbo grego que significa "limitar"; há também um trocadilho com o inglês your reason.

26 No original: "A wide world of solid obstruction" (The Book of Urizen, E772).

27 No original: “verifying what he knew already”. Discurso da palestra “Newton, the Man”, que seria proferida na The Royal Society of London.

28 O trecho de Blake citado por White é de Jerusalem (32:51-53, E179). Na tradução para o português de Saulo Alencastre: “[...] O que parece Ser: É: Para aqueles a quem / Parece Ser, & produz as mais assustadoras / Consequências para aqueles a quem parece Ser [...].” (BLAKE, 2013, p. 124).

29 Eden e Ulro são dois dos quatro planos da existência na mitologia de Blake. O conceito de Eden é próximo ao paraíso católico. Northrop Frye caracteriza Ulro como um estado de visão singular, que não se desdobra pela presença da imaginação: “[Ulro] is that [level of imagination] of the isolated individual reflecting on his memories of perception and evolving generalizations and abstract ideas. This world is single, for the distinction of subject and object is lost and we have Only a brooding subject left.” (1947, p. 48).

30 No original: “a fool sees not the same tree that a wise man sees” (The Marriage of Heaven and Hell, E241)

31 No original: “the chief inlets of Soul” (The Marriage of Heaven and Hell, E34).

32 Para David Hillman e Ulrika Maude (2015), a questão do corpo ganha visibilidade na crítica literária após os anos 1970 com o pós-estruturalismo de autores como Michel Foucault, que coloca o corpo no centro de discussões sobre os saberes e o poder.

33 No original: “This is a false Body: an Incrustation over my Immortal / Spirit; a Selfhood, which must be put off & annihilated alway. / To cleanse the Face of my Spirit by Self-examination” (Milton, E142).

34 Tomou-se como referência a versão da King James Bible, tal qual traduzida para o inglês arcaico em 1611, impressa por Robert Barker.

35 No original: “All Bibles or sacred codes have been the causes of the following Errors. 1. That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul. [...] But the following Contraries to these are True: 1. Man has no Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age” (The

Marriage of Heaven and Hell, E34).

36 No original: "All deities reside in the human breast" (The Marriage of Heaven and Hell, E38).

37 Esse est percipi (aut percipere): "ser é ser percebido (ou perceber)". Postulado berkeliano que nega a existência das coisas independente da mente que as percebe (DOWNING, 2020).

38 No original: "I must Create a System, or be enslav'd by another Man's / I will not Reason and Compare: my business is to Create" (Jerusalem, E153).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLAKE, William. **Jerusalém** / trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Hedra, 2013.

BLAKE, William. **Milton** / trad. Manuel Portela. São Paulo: Nova Alexandria, 2014.

BLAKE, William. **Visões** / trad., org., introdução e notas José Antonio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 2020.

CRABB ROBINSON, Henry. Extracts from the Diary, Letters and Reminiscences of Henry Crabb Robinson, transcribed from the Original MSS. in Dr. Williams's Library, 1810-1852. In SYMONS, Arthur. **William Blake**. New York: E.P. Dutton And Company, 1907.

DAMON, S. Foster. **A Blake Dictionary**: The Ideas and Symbols of William Blake. Hanover: Dartmouth College Press, 1965.

DOWNING, Lisa. George Berkeley. In Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive (Spring 2020 Edition). Stanford: Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University, 2020. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/berkeley/>. Acesso em: 19 ago. 2021.

ERDMAN, David V. **The Complete Poetry and Prose of William Blake**: Newly Revised Edition. New York: Anchor Books, 1988.

FRYE, Northrop. **Fearful Symmetry**: A Study of William Blake. Princeton: Princeton University Press, 1947.

HILLMAN, David; MAUDE, Ulrika. Introduction. In HILLMAN, David; MAUDE, Ulrika (ed.). **The Cambridge Companion to the Body in Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

JARVIS, Simon. Blake's Spiritual Body. In WILSON, Ross. **The Meaning of "Life" in Romantic Poetry and Poetics**. New York: Routledge, 2009.

JAY, Martin. **Songs of Experience**: Modern American and European Variations on a Universal Theme. Berkeley e Los Angeles: University of California Press; Londres: University of California Press, Ltd, 2005.

LESSER, Harry. Blake and Plato. **Philosophy**, [S.l.], v. 56, n. 216, pp. 223-230, abr. 1981. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3750744>>. Acesso em: 29 out. 2020.

MAKDISI, Saree. **Blake and the Impossible History of the 1790s**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

MITCHELL, W. J. T. **Blake's Composite Art**: A Study of the Illuminated Poetry. Princeton: Princeton University Press, 1978.

RAINE, Kathleen. **Blake and Antiquity**: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1962. Princeton: Princeton University Press, 1963.

RIX, Robert W. Blake, Bacon and "The Devil's Arse". **Blake: An Illustrated Quarterly**, Chapel Hill, pp. 137-144, primavera 2004. Disponível em: <http://bq.blakearchive.org/37.4.rix>. Acesso em: 06 mai. 2020.

ROUSSEAU, G.S.. Science and the Discovery of the Imagination in Enlightened England. **Eighteenth-Century Studies**, [S.l.], v. 3, n. 1, pp. 108-135, outono 1969.


SPENCE, Joseph. **Anecdotes, Observations, and Characters of Books and Men**: Collected from the Conversation of Mr. Pope and Other Eminent Persons of his Time. London: J. R. Smith, 1858.


TOWNSEND, Chris. Visionary Immaterialism: Berkeleian Empriricism in Blake's Poetry. **Studies in Romanticism**, [S.l.], v. 58, n. 3, pp. 357-382, outono 2019.

WIGNER, Eugene. **Symmetries and Reflections**. Woodbridge: Ox Bow Press, 1979.

SOBRE A AUTORA

Isabela Ferreira Loures é estudante de graduação do departamento de Artes Visuais da ECA-USP, com interesse e prática no campo da história e teoria da arte. Realizou, entre 2019 e 2020, iniciação científica sob orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein, na qual abordou a relação entre visualidade e linguagem na obra de William Blake. O presente artigo é um desdobramento dessa pesquisa.

Artigo recebido em 23 de novembro de 2020 e aceito em 1 de fevereiro de 2021. 



UM AJUSTE DE CONTAS / MODERNIDADE BRASILEIRA

N 45

EDIÇÃO DE NÚMERO ESPECIAL DA *ARS*

UM AJUSTE DE CONTAS/ MODERNIDADE BRASILEIRA

EDIÇÃO DE NÚMERO ESPECIAL DA **ARS**

A arte brasileira distingue-se no contexto mundial do século 20 por seu caráter único—logrou forjar uma estética marcada pelo inconformismo e a originalidade, mesmo posicionada no lugar problemático que lhe coube na dinâmica global do capitalismo e da expansão internacional do modernismo a partir dos polos culturais mais influentes nos países centrais. Em face de um movimento modernista que já no período de entreguerras se transformava em espécie de língua franca no mundo industrializado e semi-industrializado, a qual permaneceria hegemônica pelo menos até a década de 1980, a arte brasileira extraía seus resultados mais luminosos sem aderir à corrente principal da arte internacional, que parecia apontar para o progresso; diferentemente, enunciava em seu cerne os termos da dependência, buscando extrair potência crítica e invenção da própria adversidade da situação.

E em vez de se ver assimilada ao curso irresistível da cultura internacional “mais avançada”, que no cenário mundial tendia a se deixar

dissolver no repertório razoavelmente uniformizado do modernismo, manifestações como o samba, a bossa nova, os movimentos concreto e neoconcreto, o tropicalismo, o cinema novo e sua radicalização no cinema chamado marginal, para não mencionar uma arquitetura fundada na estética do encontro e da vida social, fizeram diferença ao assomar com cores fortemente locais em meio à uniformizadora voga internacional, ao mesmo tempo que se mostravam experimentais e cosmopolitas, respondendo vivamente às pressões globais do mundo moderno, inclusive às do mercado. Pode-se dizer que o aspecto mais formidável da produção artística moderna que nasceu no Brasil do século 20 é a espécie de permeabilidade crítica aos influxos externos, às vezes até mesmo à pressão das vertentes comercialmente mais poderosas do modernismo, associada a uma disposição para acolher e amalgamar estilos diversos, para acomodar tradições cultas e populares numa forma única, maleável e aberta. Mas isso tudo num registro particular, marcado pela distância crítica, pelo humor, pela ironia fina.

Tal contribuição, entretanto, fez-se historicamente mais evidente no momento mesmo do ocaso do horizonte político e social da modernidade brasileira, cujas expectativas emancipadoras haviam alimentado por cerca de um século a arte mais inquieta produzida no país. O Brasil que veio à tona em 2016, data do anômalo apeamento de Dilma Rousseff da presidência, extravagantemente obtido mediante o recurso a uma formalidade prevista nos limites da institucionalidade, parecia selar o início do esgotamento da experiência da “Nova República” e, com ela, o esvaecimento do horizonte civilizatório com que a modernidade acenara à sociedade brasileira.

QUESTÕES-CHAVE DA EDIÇÃO 45

1. A novidade de uma nascente cultura urbana no Brasil do final do século 19 – de que são testemunhos eloquentes o samba carioca e uma cultura impressa de verve satírica – e as marcas com que o legado colonial não cessaria de moldá-la, a partir do ingresso do país no rol das nações modernas, sob o signo da dependência;
2. As múltiplas – e frequentemente contraditórias – facetas do nacionalismo nas gerações modernistas do período de entreguerras, em especial no campo da literatura e das artes plásticas;
3. Os encontros surpreendentes entre as tradições erudita e popular na experiência do modernismo brasileiro, entre o final do século 19 e meados do século 20;
4. A tradição construtiva europeia no modernismo brasileiro – invenção, impasses e contradições;

5. A dimensão do comentário e da paródia na arte brasileira dos anos 1960: modernismo tardio ou sintoma precoce do pós-modernismo?
6. A internacionalização da arte brasileira, de 1985 a 2016, da redemocratização ao ocaso da “Nova República”;
7. Tensões étnicas e raciais no modernismo brasileiro;
8. Modernismos fora do centro: o caso brasileiro confrontado a modernismos na América Latina, África e Ásia.

CHAMADA PÚBLICA

Junto às intervenções de um rol de autores convidados, a Ars abre chamada pública para selecionar textos que integrarão o número especial de agosto de 2022, com a expectativa de atrair interessados num universo mais amplo e diversificado de ideias.

1. A contribuição deve ser original e inédita, não sendo permitida sua apresentação simultânea em outro periódico nacional;
2. Não serão aceitas submissões múltiplas de um mesmo autor;
3. Só serão aceitos artigos de autores da pós-graduação, de instituições nacionais ou internacionais. Não serão aceitas submissões de alunos da graduação, mesmo quando escritos em coautoria com pesquisadores da pós-graduação. Não há titulação mínima, podendo inscrever-se candidatos que estejam cursando o mestrado;

4. Os artigos recebidos passarão por uma primeira análise técnica, realizada pela equipe editorial, que consiste em verificar a adequação dos textos às normas deste edital. Após essa etapa, será publicada uma lista com os textos habilitados e que serão avaliados por um comitê externo especialmente constituído para a chamada. Os membros desse comitê serão divulgados nos próximos meses no site e nas redes sociais da revista;
5. Poderão ser selecionados até 5 textos para publicação. O comitê de avaliação tem a prerrogativa de eleger uma quantidade menor de artigos para publicação;
6. As inscrições deverão ser feitas pelo site da revista (<http://www.revistas.usp.br/ars>) do dia 4 de janeiro de 2022 às 23h59 do dia 4 de abril de 2022;
7. No momento da inscrição, o autor deverá selecionar a seção Chamada aberta – Ars 45 no menu de submissão. Artigos que não forem enviados para essa seção não serão avaliados e eventualmente publicados no âmbito desta chamada.

INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. O conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1,5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2,5 cm e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras indicado.

ARTIGOS

1. Os artigos devem ter **entre 4.000 e 10.000 palavras**;
2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares;
3. Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo “autoria/metadados” do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras;
4. O artigo deve ser acompanhado de: a) **título**, com a respectiva versão em inglês; b) um **resumo**, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e

conclusões do texto; c) um conjunto de **palavras-chave**, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (*keywords*);

5. Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela “Bibliografia complementar”;

6. As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente;

7. As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes;

8. Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses;

9. Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico;

10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições devem vir entre aspas;

11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

PARA OUTRAS INFORMAÇÕES

<http://www.revistas.usp.br/ars/>
ars@usp.br

LISTA DE DEFESAS

DOUTORADO

Título: "Travessias regenerativas, alquimia poética e o feito de mundos possíveis"

Aluno: Carolina Teixeira Pires

Orientador: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

Data da Defesa: 18/10/2021

Título: "Cartas a Teodora: confluências entre a Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais e a Educomunicação para uma arteducomunicação decolonial"

Aluno: Mauricio da Silva

Orientador: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

Data da Defesa: 08/10/2021

Título: "Rever o (re)úso de materiais em artes: desenhar/instalar/ (per) formar/ a espiritualidade no contemporâneo/ exposição e curadoria educativa"

Aluno: Luiz Fernando Pereira Lopes

Orientador: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

Data da Defesa: 01/10/2021

Título: "Atalhos e desvios para chegar a Mancha Urbana <> Mancha Urbana"

Aluno: Inês Pereira Coelho Bonduk

Orientador: João Luiz Musa

Coorientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

Data da Defesa: 16/09/2021

Título: "Retroprospectiva: ver de perto a construção dos dias na obra de Fernanda Gomes"

Aluno: Carolina Gonçalves Cordeiro

Orientador: Sônia Salzstein Goldberg

Data da Defesa: 01/09/2021

LISTA DE DEFESAS

MESTRADO

Título: "Entreolhar-se: Curso de fotografia abordando o autorretrato e ensaios autorais para mulheres negras"

Aluno: Daniela Eugenio Tavares de Souza

Orientador: Regina Stela Barcelos Machado

Data da Defesa: 07/12/2021

Título: "Invisível, eu"

Aluno: Claudia Regina Guimarães

Orientador: Dora Longo Bahia

Data da Defesa: 01/12/2021

Título: "Desenho e imaginação na criança: Uma aproximação arte/educativa"

Aluno: Lucas Francisco Delfino Garcia da Silva

Orientador: Regina Stela Barcelos Machado

Data da Defesa: 22/11/2021

Título: "Costurando a distância: a artesanaria na construção e partilha de universos"

Aluno: Adriana Maria Motta de Siqueira

Orientador: Sumaya Mattar

Data da Defesa: 22/11/2021

Título: "Notas sobre Desenho Riscando e criando imagens e refletindo sobre elas em tempos graves"

Aluno: Francisco Figueira de Mello Linares

Orientador: Luiz Claudio Mubarac

Data da Defesa: 08/11/2021

Título: "Cândida: Gênero, Arte e Domesticidade"

Aluno: Manuela de Souza de Almeida Leite

Orientador: Branca Coutinho de Oliveira

Data da Defesa: 15/10/2021

Título: "Coletivo Paralelo: uma escola de artista imaginária"

Aluno: Bárbara Kanashiro Mariano

Orientador: Dália Rosenthal

Data da Defesa: 07/10/2021

Apoio:



ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou, quando localizados, de seus representantes legais.

© 2021 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores

textos Edita Book

títulos e notas Univers LT Std

capa André Leite Coelho