



A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA HISTÓRICA NA ARTE LATINO-AMERICANA: LIVIO ABRAMO E ALFREDO QUIROZ

*LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ARTE
LATINOAMERICANO: LIVIO ABRAMO Y ALFREDO QUIROZ*

*THE PERSISTENCE OF HISTORICAL MEMORY IN LATIN AMERICAN ART:
LIVIO ABRAMO AND ALFREDO QUIROZ*

Margarida Nepomuceno¹ 
Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: A ausência de uma tradição acadêmica na arte em boa parte dos países da América Latina levou as iniciativas modernistas a conviverem, com estilos, escolas e projetos estéticos híbridos, inclusive com a pintura histórica, dentro de um processo de transformação complexo de renovação na arte, repleto de antagonismos e paradoxos. Esse cenário só pode ser compreendido à luz de muitos estudos e dentro de uma perspectiva própria, onde as referências não se encontram na História da Arte europeia, mas nas histórias latino-americanas e no percurso de seus principais agentes. Arrisco-me a promover algumas aproximações entre as experiências artísticas do brasileiro Lívio Abramo e do paraguaio Alfredo Quiroz, mesmo que percorram temporalidades bem diversas. Procuo mostrar que tanto Lívio Abramo (década de 60) quanto Alfredo Quiroz (em 2021) assumem posturas contra hegemônicas na arte no que se refere à interpretação clássica dos fatos históricos. Ambos subvertem a ordem acadêmica tradicional da leitura dos fenômenos históricos e da transposição para a arte, deslocando-se do que é característico desse gênero de pintura. Através da análise específica do fazer artístico da pintura de história dos artistas citados, mobilizo outras produções de arte para compreender a persistência da memória histórica no campo da arte da América Latina, desde as academias até os dias atuais e pretendendo contribuir para novas definições da arte latino-americana.

Palavras-chave: Arte Latino-americana; Pintura de História; Memória e História; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz.

Resumen: La ausencia de una tradición académica en el arte en la mayoría de los países latinoamericanos hizo que las iniciativas modernistas

¹ Jornalista e Historiadora de Arte. Doutora pelo PROLAM; Pesquisadora dos Estudos Latino-Americanos no Programa de Pós Graduação Integração da América Latina; Coordenadora do Nanduti, Centro de Educação e Cultura. E-mail: margaridacn@gmail.com.

coexistieran, en la mayoría de los países, con estilos, escuelas y proyectos híbridos, incluida la pintura histórica, dentro de un proceso de transformación del arte complejo, lleno de antagonismos y paradojas. y eso demuestra una manera específica de hacer arte. Este escenario sólo puede entenderse a la luz de muchos estudios y desde una perspectiva propia, donde los referentes no se encuentran en la Historia del Arte europeo, sino en la realidad de la propia historia latinoamericana y en la trayectoria de sus principales agentes. Las experiencias artísticas del brasileño Lívio Abramo y del paraguayo Alfredo Quiroz abarcan temporalidades muy distintas, y aun así me aventuro a promover algunas aproximaciones entre la obra de ambos. Trato de mostrar que tanto Lívio Abramo (década de 1960) como Alfredo Quiroz (en 2021) se posicionan contra el arte hegemónico en términos de la interpretación clásica de los hechos históricos y transposición para el Arte. Ambos subvierten el orden académico tradicional de lectura de los fenómenos históricos alejándose de lo propio de este género pictórico. A través del análisis específico de los artistas mencionados, movilizo otras producciones artísticas para comprender la persistencia de la memoria histórica en el campo del Arte Latinoamericano, desde las academias hasta nuestros días y contribuir a nuevas definiciones del arte latinoamericano.

Palabras claves: Arte Latinoamericano; Pintura de Historia; Memoria e Historia; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz.

Abstract: The absence of an academic tradition in art in most Latin American countries led modernist initiatives to coexist, in most countries, with hybrid styles, schools and projects, including historical painting, within a process of transformation of the complex art, full of antagonisms and paradoxes and that demonstrates a specific way of making art. This scenario can only be understood in the light of many studies and within its own perspective, where the references are not found in the History of European Art, but in the reality of Latin American history itself and in the path of its main agents. The artistic experiences of the Brazilian Lívio Abramo and the Paraguayan Alfredo Quiroz span very different temporalities, and even so, I venture to promote some approximations between the work of both. I try to show that both Lívio Abramo (1960s) and Alfredo Quiroz (2021) take positions against hegemonic art in terms of the classical interpretation of historical facts and transposition to art. Both subvert the traditional academic order of reading historical phenomena by moving away from what is characteristic of this genre of painting. Through the specific analysis of the artists mentioned, I mobilize other art productions to understand the persistence of historical memory in the field of Latin American Art, from the academies to the present day and contribute to new definitions of Latin American art.

Keywords: Latin American Art; History Painting; Memory and History; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz

Recebido em: 13/06/2022
Aprovado em: 11/10/2022
Publicado em: 12/10/2022

1 Introdução

Figura 1 - Medo. Lívio Abramo, 1937.



FONTE: Coleção Guerra-Medo. Itaú Cultural. Xilogravura. Acervo IEB, 1937.²

Figura 2 - Alfredo Quiroz, s/d



FONTE: Série Guerra do Paraguai. Itaú Cultural. Fotomontagem. s/d.³

1.1 Circularidade do tema histórico

A pintura de História ou pintura histórica, gênero dos mais tradicionais na Arte teve uma importância substancial na formação dos Museus de Arte não somente do Brasil, mas em outras partes do mundo. Antes do advento das Repúblicas na América Latina, os museus nacionais de belas artes confundiam-se com os museus históricos pela preferência que ambas as instituições destinavam às pinturas de representação do passado. Boa parte dos museus a partir dos processos das Independências construíram

²A obra faz parte da Coleção Guerra-Medo. Itaú Cultural. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra57990/guerra-medo>. Acesso: 10 ago. 2022.

³A coleção do artista foi disponibilizada para a pesquisa da autora.

seus acervos através da doação de coleções particulares e tinham como finalidade reunir objetos variados das áreas da antropologia, história e arte, artefatos diversos e curiosos como fotografias, mapas, documentos pessoais, aquisições de guerras e demais, com o propósito de preservar a história, a memória e a cultura de seus cidadãos. Inspirados nos museus europeus, esses institutos, inicialmente grandes depositários de objetos, passaram a exercer um papel ativo como colaboradores na edificação de um projeto civilizatório durante os processos de construção dos Estados Nacionais. Segmentaram-se, especializando-se em determinadas áreas, no caso dos Museus de Arte na produção artística nacional e internacional, pretendendo exercer o papel destinado aos grandes templos da cultura, de guardiões dos valores da civilidade. Eram esses os propósitos que moviam as instituições em suas origens, desde princípios do século XIX até o advento dos modernismos. A partir desse momento - e em cada região houve um marco temporal modernista específico-, ocorreram mudanças nos museus, tanto na expografia das mostras, até então pensada dentro de uma perspectiva hierárquica⁴, como no perfil para a aquisição de novos acervos. Se antes eram pensados dentro de uma lógica do protagonismo das elites oligárquicas na cultura dos países, passam a abrir espaço para o novo gosto das classes médias em ascensão.

As cenas memoráveis de guerras e conflitos na região, heróis a cavalo, representações apoteóticas da conquista ibérica e na mesma esteira, demais pinturas consideradas acadêmicas perderam a centralidade nos museus e foram congeladas, amontoadas, esquecidas em boa parte nas reservas técnicas.

Em tempos recentes de reavaliação da Semana de Arte de 22, no Brasil, e dos Modernismos na América Latina temos visto o quanto foi prejudicial para a compreensão das produções artísticas naquela primeira metade do século XX, a exclusão de grande parte das culturas populares, dos povos

⁴ Os museus até o Modernismo seguiam como critério de exposição dos acervos, a hierarquia dos gêneros de arte, definidas pelas escolas europeias, que colocavam em destaque, normalmente nos espaços centrais, as pinturas históricas geralmente de grandes dimensões, seguidas das pinturas de paisagens, cenas do cotidiano doméstico e retratos. O Modernismo quebra com essa hierarquia.

indígenas, das populações afro-ameríndias, da história dos modernismos, como resultado da “tirania do gosto”, expressão utilizada por Jorge Coli (2004), desses tais pressupostos da época, que ditavam o que era moderno ou não. Muitos dos objetos e artefatos fruto de coleções antigas foram despejados nos museus etnográficos ou de História Natural como representações aprisionadas de espécimes humanas exóticas. Evidências essas de destrato analisadas e trazidas hoje à luz pelas novas discussões sobre os Modernismos, e que revelam a profunda dificuldade de se manter acessíveis ao público, as produções artísticas consideradas fora dos parâmetros modernistas, invisibilizadas e, sobretudo, aquelas que representavam o passado!

Jorge Coli, historiador de arte, docente da Unicamp, afirma categoricamente em seu livro *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX* que o triunfo do modernismo trouxe como consequência não somente profundas mudanças na produção da arte, mas “Acarretou também a eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam”. (COLI, 2004)

Lívio Abramo e Alfredo Quiroz trabalham nas produções apresentadas neste artigo temas históricos (a Guerra Civil Espanhola [Fig. 1] e a Guerra do Paraguai [Fig. 2]), mas não são conhecidos como pintores de História. Ambos fazem parte de gerações que já não possuem o compromisso social dos pintores do século XIX com o registro do passado. Abramo trabalha com a História recente (Guerra Civil Espanhola 1936-1939) e Quiroz retrabalha, um evento histórico do século XIX (Guerra da Tríplice Aliança, 1865-1870) à luz de uma interpretação atual. Seu propósito é entender o que esse evento deixou como legado à percepção da sociedade paraguaia tendo como base as imagens sobrepostas do presente e do passado. Minha contribuição é inserir analiticamente essas produções, a moderna, dos anos 60, e a contemporânea, de 2016, no campo do estudo dos novos paradigmas da pintura de História e mostrar a sua atualidade.

2 Paradoxos do Modernismo na América Latina: tensões entre o desejo de ruptura e a tradição pictórica

Excluídos os primeiros anos dourados do Modernismo e dos projetos iniciais de ruptura, essa mesma pintura de história começa a ser reconduzida até as salas dos museus, não mais com a mesma centralidade, mas com certo destaque para justificar a visão múltipla e diversificada dos novos museus e pelo significado que encerram para se compreender, através do estudo crítico dessas obras, os imaginários sociais, as interferências políticas na cultura, a formação do artista.

Em países da América Latina, embora os movimentos iniciais do Modernismo tenham se alinhado em muitos momentos ao que ocorria nos centros de arte, a pintura de história foi retomada por muitos artistas em pleno auge do Modernismo, mesmo porque as academias de arte, verdadeiros centros do ensino da pintura histórica, nem ao menos existiam na maioria dos países dessa vasta região. No México, foi fundada a primeira academia de arte da América Latina, a Academia Real de San Carlos, em 1785, seguida da Academia Imperial de Belas Artes, no Brasil, após receber várias denominações durante a sua criação pela missão francesa ⁵. Em Caracas, Venezuela, no Centro Grã-Colômbia de Bolívar criam-se escolas de desenho e pintura antecedendo a fundação da primeira academia de Belas Artes do país, em 1930, denominada de Academia de Pintura e Escultura. No Paraguai essa instituição foi fundada em 1885, com o nome inicial de Instituto Paraguay. Com exceção das citadas, outras academias passam a ser criadas nos demais países, no final da primeira metade do século XX, no mesmo momento em que surgem os movimentos de renovação na Arte, pelas vanguardas locais (ADES,1997, p. 7-25).

⁵ Inicialmente Escola Real de Ciências Artes e Ofícios do Brasil, em 1816, depois Academia Real de Belas Artes, em 1820 e, finalmente, em 1822, denomina-se Academia Imperial de Belas Artes. Somente após a República, em 1889, passa a denominar-se Academia Nacional de Belas Artes até hoje ligada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Há uma relação estreita entre as várias experiências modernistas ocorridas nos países da região com os processos que marcaram o centenário das independências, a formação de uma consciência nacional e reafirmação das identidades. A modernidade nas artes estava ligada aos projetos das elites dos países, que se firmaram pós-Independência e a projetos republicanos que consistiam na modernização econômica da região (CAPELATO, 2005, 256). Os pressupostos modernistas, os principais cânones inspirados no Modernismo europeu como o culto à forma, o experimentalismo e a ruptura com o passado, não significavam necessariamente renegar a contribuição das academias na formação dos artistas e em suas produções. No Peru, por exemplo, a Academia de Belas Artes foi fundada com José Sabogal, em 1919, no mesmo ano em que ele voltava da Europa. Ele iniciaria o gênero influência do fauvismo, escola posterior ao Impressionismo europeu (ADES, 1997). Há dezenas de outros exemplos já analisados por pesquisadores que estudam a formação dos artistas e a transição para o modernismo, e que mostram a convivência com o Moderno na Europa, com o desejo do novo e por outro lado as raízes culturais de origem. O que se depreende que foi usual, durante um tempo, a coexistência de tempos estéticos em um mesmo trabalho.⁶

Diana Wechsler, crítica de arte e docente da Universidade de Buenos Aires, analisa sobre a ausência da ruptura com a arte acadêmica nos trabalhos dos argentinos nos anos 20/30 se deve a vários fatores. No texto *Tensiones de la Modernidad* (WECHSLER, 2001, p.18) afirma:

A nossa "primeira vanguarda" artística, ao contrário do que se definiu como "vanguarda histórica" para a Europa, caracterizou-se por não romper com a tradição plástica ou com as instituições do campo artístico, sem desenvolver estratégias que tendiam a destruir espaços oficiais, como os Salões Nacionais, para questionar os julgamentos dos críticos de arte e finalmente se estabelecer no gosto do público por meio de diferentes estratégias: exposições coletivas e individuais, conferências sobre arte contemporânea, notas nos jornais de Buenos Aires e a ação da crítica moderna

⁶ No Brasil, podemos citar as publicações: *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*, de Marta Rossetti Batista (2012) e *Profissão Artista, Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, de Ana Paula Cavalcanti Simioni, 2008, para entender o percurso dos artistas brasileiros e essa circularidade entre os tempos, escolas e movimentos, e em certa medida, entender igualmente os artistas dos demais países da América, que trilharam semelhante périplo.

infiltrando-se nos grandes jornais matutinos (...) em revistas de vanguarda como *Martin Fierro*, *Proa* (...). O moderno aparece associado ao cosmopolita e, portanto, fora das preocupações com a definição de uma arte com raízes nacional-tradicionistas. (WECHSLER, 2001, p.18). (**trad. nossa**).

Figura 3 - *La Fiesta*. 1924. Alfredo Gramajo Gutiérrez.



FONTE: *Pintura Argentina Identidad y Vanguardia*. Coleção Banco Velox 2001.

3 Artistas criam seus próprios modelos

As pinturas de História para os artistas latino-americanos modernos não se limitavam à representação das glórias do passado, de monumentos heróicos e em sua maior parte construídos sob os auspícios dos homens do poder. Significavam a valorização das origens das populações nativas, suas raízes mitológicas e a potência histórica de sua ancestralidade. Havia uma nova interpretação da história sobre os grandes feitos e o papel que diferentes lideranças desempenharam. Entretanto, cada sociedade interpretou e adaptou as necessidades de representação histórica dentro de sua realidade.

Figura 4 - A Epopéia de Bolívar: Bolívar quando menino, O Libertador, A Morte de Bolívar (1930).
Fernando Leal.



FONTE: Coleção Fernando Leal Audirac, aquarela sobre papel. (ADES, 1997:152).

Quando os muralistas mexicanos habitaram com as suas pinturas os grandes palácios da Cidade do México, prédios ministeriais, universidades, igrejas coloniais, câmaras legislativas e museus sob os auspícios de Álvaro Obregón, o primeiro presidente pós-Revolução de 1910, tornaram-se os primeiros historiadores modernos do México.

Misturando estilos e escolas estéticas os muralistas mexicanos levaram até a população representações pictóricas de situações sociais, eventos históricos da Independência e da nova República, e de raízes culturais de períodos pré-hispânicos, revelando com seus murais e em edifícios públicos (e não em museus) o que os livros não explicavam à sociedade. Inserida no contexto pós revolucionário mexicano, as pinturas murais foram pensadas também pelas elites republicanas triunfantes como projeto educacional e as difundiram por todo o país com o intuito de contribuir para a formação da consciência nacional. Houve um deslocamento pictórico dos laureados próceres, da era porfirista, para uma massa humana camponesa e indígena, e lideranças populares, que assumiram protagonismos durante a Revolução de 1910 (como demonstra a **Fig. 4**).

4 “A Primeira Missa no Brasil” na visão de artistas acadêmicos, modernos e contemporâneos

Um dos trabalhos que exemplificam a circularidade da pintura histórica através dos tempos é “A Primeira Missa do Brasil”, uma das obras importantes para se discutir sobre o tratamento do Modernismo às obras históricas. Portinari pintou essa tela em Montevidéu, em 1948, para onde se dirigiu com a esposa de origem uruguaia exilando-se após uma fracassada tentativa de disputa eleitoral pelo Partido Comunista. Iniciou os estudos da tela em 1947, sob encomenda de Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra, para decorar a sede do Banco Boa Vista, no Rio de Janeiro, provavelmente indicado por seu construtor, o arquiteto Oscar Niemeyer. Antes de vir ao Brasil, o mural foi exposto em Montevidéu, no Teatro Solís para depois ser encaminhado para o Banco Boa Vista, no Rio de Janeiro, tendo sido adquirido há alguns anos pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e entregue ao Museu Nacional de Belas Artes. Essa obra marcou o início de uma fase posterior das pinturas de história de Portinari.

Figura 5 - *A Primeira Missa do Brasil*. Portinari, 1948.



FONTE: Enciclopédia Cultural Itaú. Acervo Coleção MNBA. Rio de Janeiro, 1948.⁷

⁷ A obra está disponível na Enciclopédia Cultural Itaú, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3355/aprimeira-missa-no-brasil-painel>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Em 2013, logo após a aquisição, o MNBA organizou uma exposição denominada “Quando o Brasil Amanhecia” colocando lado a lado as duas obras sobre a primeira missa do Brasil: a de Victor Meirelles [Fig. 6], pintada em 1860 e a de Portinari, em 1948. Muitas leituras foram feitas à época por críticos que concordaram, em sua maioria, com a monumentalidade de cada obra, ambas representativas de dois momentos históricos e estéticos diferentes: ao contrário de Meirelles, Portinari distancia-se da narrativa histórica eloquente, construída na interpretação da Carta de Pero Vaz de Caminha, elimina a tentativa romântica de considerar àquela primeira missa a certidão de nascimento do Brasil e vai construindo um conjunto de personagens dispostos na tela com uma certa igualdade de importância, dentro de uma perspectiva linear adotada livremente pelas vanguardas do modernismo [ver Fig. 5]. A simplificação formal na obra de Portinari, seu distanciamento do discurso nacionalista dos mecenas flui em uma propagação de cores e gestuais que recuperam elementos importantes da nossa história, respeitam o ritual próprio das cerimônias sem, contudo, atribuir-lhe maior valor celebrativo.

Figura 6 - *A Primeira Missa no Brasil*. Víctor Meirelles. 1860.



FONTE: Coleção MNBA, Rio de Janeiro. Guia Geográfica. História da Bahia. ⁸

⁸ A obra pode ser encontrada na Guia Geográfica. História da Bahia. Disponível em: <https://www.historiabrasil.com/bahia/primeiras-missas.htm>. Acesso em: 30 ago. 2022.

O tema histórico vem sendo trabalhado, mais recentemente, pelos artistas contemporâneos numa interface com outras questões que colocam em rota de colisão a preservação e a reinterpretação da memória; a revisão crítica da história e o revisionismo histórico - entendido no sentido da filósofa alemã Hannah Arendt, como uma desconstrução deliberativa de verdades até então sedimentadas como matéria-prima do pensamento e construção de mentiras (ARENDR, 2016).

Figura 7 - *A Primeira missa*. Luiz Zerbini. 2014.



FONTE: Coleção do artista, Rio de Janeiro. Acrílico s/tela, 200x300 cm. Fotografia: MASP, Pat Kilgore. 2014.

Recentemente (abril/maio 2022) o artista Luiz Zerbini apresentou seus trabalhos de pintura no Museu de Arte de São Paulo (MASP), destinando à pintura histórica *A Primeira Missa* [Fig. 7], o lugar central da exposição *A mesma História nunca é a mesma*. Se o observador não soubesse de antemão o título da obra, pensaria estar tratando-se de uma outra cena, bem diferente da *A Primeira Missa do Brasil*, celebrada em maio de 1500, e glorificada pelos pincéis de Victor Meirelles em 1860, tal a radical transformação processada pelo artista contemporâneo paulista. O que se viu foi uma reversão radical no equilíbrio dos personagens do quadro representado pela *Primeira Missa* de Victor Meirelles. Se no século XIX, a narrativa do pintor catarinense simbolizava um apaziguamento dos indígenas pelos conquistadores, uma aceitação passiva e harmoniosa de um ritual católico, o entendimento de que os homens do rei estavam sendo abençoados pelo sucesso de tal empreendimento, Luiz Zerbini

inverte de forma fulminante essa harmonia imaginária e coloca no centro do quadro a representação simbólica da violência. Uma violência que não se depreende das telas de Meirelles ou de Portinari e onde não há uma cruz nem as bênçãos divinas abençoando o pacto Igreja e Estado. O cenário é confuso e não há cadeiras cativas para nenhum agrupamento específico. As grandes naus da Escola de Sagres transforma-se em um modesto barco e o emissário do rei posiciona-se atrás da indígena e está aprisionado por uma serpente enrolada em seu chapéu. Zerbini produziu para essa mostra cinco telas de grandes dimensões cujos temas são históricos que reportam não somente ao passado, como “Canudos não se rendeu”, mas a situações que presenciamos na Amazonia invadida de hoje, como “O massacre de Haximú”.

5 Os horrores da Guerra Civil Espanhola nas gravuras de Lívio Abramo

Antes de dirigir-se ao Paraguai, em 1962, onde ocupou durante 30 anos o cargo de coordenador do setor de artes visuais da embaixada Brasileira em Assunção⁹, Lívio Abramo participou da vida política e sindical na cidade de São Paulo dos anos 30/40 iniciando-se na gravura em madeira e contribuindo para jornais de propaganda ativista. Em 1931 inicia sua carreira como jornalista no Diário da Noite, periódico dos Diários Associados e é desse lugar que acompanha os acontecimentos políticos na Espanha, que colocam em confronto republicanos contra nacionalistas/monarquistas e que culminam por transformar-se em um conflito de dimensões internacionais tal a mobilização de forças que provocou no mundo. Nesse sentido, pode ser considerada uma *Guerra Civil Europeia*¹⁰ pois desde seu

⁹ O paulista Lívio Abramo (1903-1992) cumpriu, durante 30 anos, a tarefa de coordenar no Paraguai o Setor de Artes Visuais da Embaixada Brasileira, em Assunção. Criou *ateliers* de gravura, pintura, cerâmica e artesanato além do Curso de História da Arte, tarefa que ele desempenhou até a sua morte (26 de abril de 1992). Utilizava como método de ensino, a “livre expressão da arte”, inspirado em Augusto Rodrigues, que criou escolas de arte no Brasil. Exercitar a criatividade com liberdade era o caminho para exercer a livre cidadania em um período em que vigoraram no Paraguai e Brasil, o autoritarismo e a censura à livre expressão (NEPOMUCENO, 2013)

¹⁰ Tenho destacado com especial interesse a interpretação sobre a *Guerra Civil ser europeia* e não apenas espanhola (ver, por exemplo, Nepomuceno, 2011) porque considero mais apropriado destacar o caráter

início, em 18 de julho de 1936, os países do continente se posicionaram contra e a favor das partes envolvidas no conflito. Foi um episódio que transformou o enfrentamento entre as forças espanholas, inicialmente no território nacional, em um embate entre as esquerdas mundiais e o campo democráticos em oposição aos regimes de natureza totalitários que estavam emergindo na Europa.

Figura 8 - *Espanha*. Lívio Abramo, 1937.



FONTE: Coleção IEB/USP, Xilografia, 1937 .¹¹

Foi na redação do *O Diário*, em 1938, que Lívio Abramo iniciou uma série de gravuras sobre a Guerra Civil Espanhola. Não se tem definição ao certo a quantidade específica dessa série, talvez uns sete ou oito trabalhos, mesmo não sendo muito grande, críticos de arte como Aracy Amaral (2003, p.36)

continental do conflito, regularmente historicizado como nacional. Sigo assim a interpretação da historiadora Ismara Izepe de Souza (2017).

¹¹ A obra de Lívio Abramo forma parte das 133 obras restauradas. Embaixada do Brasil no Paraguai/Centro de Artes Visuais / Museu do Barro, 2001.

reconhecem que o artista paulista foi o único a talhar na madeira rústica, cenas de mães, crianças e combatentes que viveram os horrores da guerra [Fig. 8 e 9].

Figura 9 - *Bombardeio*, Lívio Abramo. 1940



FONTE: Enciclopédia Cultural Itaú. Xilografia. 1940¹²

6 Intervenções fotográficas confrontam narrativas da Guerra do Paraguai: *Reflexiones Nocturnas* de Quiroz

Como o tema histórico “A Primeira Missa no Brasil”, a representação da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai ou Guerra Guasú (1865-1870) foi motivo de muitas interpretações de artistas, não só paraguaios, mas de muitos da América Latina. Os brasileiros Pedro Américo e Victor Meirelles immortalizaram cenas daquele conflito com suas pinturas produzidas bem próximo da Guerra ou de seu término. Ambas as telas foram produzidas fora do Brasil: a de Pedro Américo, em Florença, na Itália [Fig. 10].

¹² Para consulta, veja a Enciclopédia Cultural Itaú, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra57991/guerra>. Acesso em: 30 ago. 2022.

A obra foi uma encomenda do Duque de Caxias, um dos atores importantes desse conflito que enviou ao artista inúmeros objetos que servissem de modelos e inspiração para a composição do quadro, tais como uniformes e documentos expondo o cenário bélico e geográfico do conflito. Pedro Américo era filiado à Academia de Belas Artes da França, para onde dirigiu-se em 1859. Foi aluno de Jean-Auguste Dominique Ingres, grande pintor da Escola Neoclássica. Monumentalidade histórica e eloquência transformaram-no no pintor de várias cenas paradigmáticas da história imperial.

Figura 10 - *A Batalha do Avaí*. Pedro Américo. 1872.



FONTE: Coleção MNBA. Revista AUN USP. 50 anos.¹³

Outra obra de grandes dimensões e importância no campo da pintura de história, “A Batalha Naval do Riachuelo”, encomendada pelo Ministro da Marinha Afonso de Assis Figueiredo em 1868, foi pintada duas vezes pelo autor, em 1872 e 1883, uma vez que a primeira versão foi danificada no trajeto da Exposição Mundial de Filadélfia. Victor Meirelles viajou até o campo de batalha da Guerra e construiu essa narrativa a partir dos depoimentos dos combatentes.

¹³ A Coleção MNBA pode ser consultada no número especial da **Revista AUN USP. 50 anos**. v. 46, n. 102. 21 nov. 2013. Disponível em: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5652>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Figura 11- *La culpa la tiene el Paraguay.* Alfredo Quiroz. 2018.



FONTE: Coleção do artista. 2018. Fotomontagem.¹⁴

O trabalho do artista paraguaio Alfredo Quiroz denominado *Reflexiones Nocturnas*, uma série de fotografias [Fig. 11 a 15] sobre a Guerra da Tríplice Aliança, que foi apresentada no Concurso Nacional de Fotografia Contemporânea de Assunção, nos mostra uma intervenção particularmente interessante sobre os aspectos conceituais do conflito e a cultura de recepção da sociedade paraguaia diante da extensa historiografia construída sobre a Guerra. Essa mostra recebeu o prêmio Hippolyte Bayard, em 2018, o que valeu ao autor duas exposições em Paris.

O uso de superposições de fotos antigas e contemporâneas, de fracionamento e reutilização estética estão longe de corresponder ao ufanismo nacionalista das leituras e representações das pinturas do passado.

A série é um conjunto de fotomontagens criadas a partir de imagens, de personagens e situações de enfrentamento que espelham a realidade

¹⁴ Coleção do artista disponibilizada em 2018 para a autora.

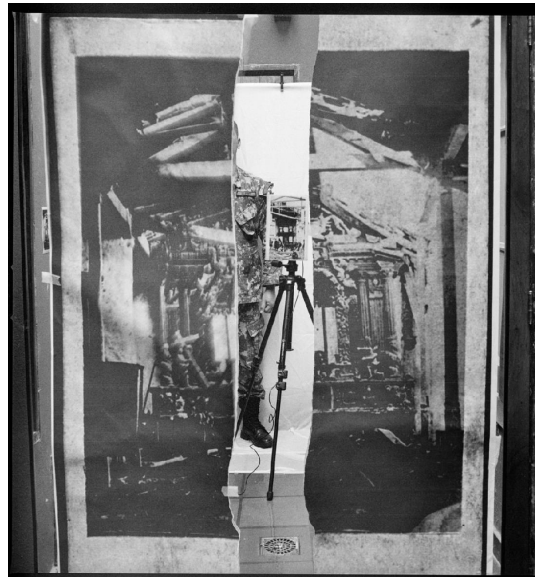
desigual do conflito ocorrido de 1864 a 1870 e que resultou na derrota do Paraguai e consequente desmonte do Estado, além do extermínio de sua população.

Figura 12 - *Carte de Visita*, Alfredo Quiroz, 2018.



FONTE: do artista. Fotomontagem, 2018.¹⁵

Figura 13 - *Ya no se encuentra que quemar*. Alfredo Quiroz, 2018



FONTE: do artista. Fotomontagem, 2018.¹⁶

As fotomontagens representam a fragmentação da memória histórica da Guerra que se compõem com imagens contemporâneas numa tentativa de que os vazios de compreensão que ainda existem sobre a Guerra, sejam completados pelas intervenções do presente. Assim nos explica o artista:

A série é baseada em imagens, situações e personagens de um confronto desigual, cujas consequências incluem a destruição da infraestrutura do Estado do Paraguai, o extermínio de parte de sua população e a condenação a uma dívida de guerra impagável que o condenou ao atraso, bem como a fratura de sua memória histórica. As imagens do passado, apresentadas como fragmentárias, são confrontadas com irrupções de personagens do presente da captura da imagem, que preenchem os vazios intersticiais com aparências subsidiárias das históricas, embora preservem suas identidades veladas, integradas aos vestígios anônimos de a guerra. (ABC, 2020). (*trad. nossa*)¹⁷.

¹⁵ Fotomontagem que forma parte da coleção do artista. 2018. Disponibilizados para a autora.

¹⁶ Fotomontagem que forma parte da coleção do artista. 2018. Disponibilizados para a autora.

¹⁷ A citação aparece em artigo que divulga a exposição de Alfredo Quiroz e foi publicada na seção Cultura do meio digital ABC. La noticia (sem autoria) transcreve texto curatorial de Damián Cabrera. A matéria pode ser consultada na ABC (2020).

Figura 14 - *La culpa la tiene el Brasileño*. Alfredo Quiroz. 2018.



FONTE: Coleção do artista, 2018. Fotomontagem.¹⁸

As montagens e a desconstrução das imagens oficiais composta com outras imagens mais contemporâneas, seguiram uma lógica de criar impasse no imaginário social que foi aceito e naturalizado ao longo especialmente do século XX, como verdade histórica. Em alguns trabalhos, o artista confrontava imagens das mais clássicas sobre a Guerra, como a fotografia do quadro do uruguaio Juan Manuel Blanes (1830-1901), “A Pátria” (a. 1879) interposta a uma figura de uma militar dos dias atuais. O confronto diz respeito não só a temporalidades diferentes como aos papéis exercidos pelas mulheres nas guerras e nas sociedades. “A Pátria” de Blanes é a simbologia de uma nação destrozada que vaga entre os escombros da Guerra em oposição a uma aparente altivez da mulher militar que hoje recuperou a sua dignidade como cidadã paraguaia.

¹⁸ Coleção do artista. 2018. Disponibilizada à autora.

Figura 15 - *Recuerdos de lo pasado*. Alfredo Quiroz. 2018.



FONTE: Coleção do artista.2018. *Carte de visite* e fotografia analógica.¹⁹

Quiroz desenvolveu esse ensaio fotográfico, pesquisando em arquivos no Paraguai e no Rio de Janeiro buscando apresentar outras maneiras de despertar, provocar a sensibilidade adormecida do olhar manipulado acerca desse conflito. O artista utilizou também cartões fotográficos de época sobre a Guerra. Completa o artista:

As operações de intervenção, desmontagem e remontagem de tais imagens buscam apresentar outras formas de imaginar e narrar a guerra, além dos procedimentos das historiografias oficiais: pensar histórias possíveis que deixam saldos e restos, na intersecção de personagens e acontecimentos insondáveis. Dessa forma, são apresentados os personagens que aparecem entre as rachaduras nas fotos; que abrem caminho entre fraturas da cena, impedindo leituras lineares (ABC. 2020, *trad. nossa*).

¹⁹ Coleção do artista. 2018. Disponibilizada à autora.

7 A Persistência da memória sob outros paradigmas

Não há, por parte dos artistas, particularmente os mencionados, um movimento ou intencionalidade específica de revisão dos acontecimentos de natureza histórica, mas iniciativas isoladas que expressam demandas coletivas cada vez mais presentes nas sociedades de inclusão e resistência a apagamentos de populações e agrupamentos sociais em episódios de variadas dimensões. Entretanto, a análise crítica desses episódios históricos ocorre inevitavelmente, uma vez que novos elementos são inseridos, ou ressaltados na cena apresentada pelo artista.

As mostras de arte, sejam elas realizadas em museus, galerias ou espaços virtuais estabelecem uma comunicação estreita entre o artista, sua obra e o público. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, em seu livro *Entre Cenografias* (2004) insere-se em um “espaço público de permanente diálogo com a comunidade. Tem papel significativo de construção simbólica e da identidade na sociedade”. Para ela, uma exposição não somente torna visível o que artista deseja mostrar “como dá visibilidade ao sujeito que com ela interage” (Gonçalves, 2004, p.16). Diante das experiências acima analisadas, parte de uma escolha que se insere em um campo bastante extenso e bem pouco analisado, pode-se dizer que o tema histórico, seja ele de um passado longínquo ou mais recente, vinculado às artes plásticas esteve presente em vários momentos da História da Arte como afirmado anteriormente. “A persistência da Memória”, uma referência à tela de Salvador Dali é uma linha condutora de uma grande parte das produções artísticas e respondem à consciência de que alguns momentos, detalhes de eventos, fenômenos históricos e culturais, devem ficar preservados, na memória, registrados no tempo de cada um. Os novos artistas latino-americanos não querem celebrar (ou celebrar) os momentos históricos, ou seus heróis, torná-los monumentos. Em boa parte das vezes buscam entender melhor, recriar, contestar ou simplesmente dar vida aos personagens que habitam o seu próprio universo. Como sugere Juan Acha (1916-1995) em *Definición latino-americana de las artes*

visuales, é necessário redefinir as artes sob novos paradigmas de análise de olho na nossa realidade.

(...) fazê-lo a partir de nossa realidade latino-americana e à luz de nossos interesses coletivos, ou seja, temos que enfrentar as incógnitas cujo conhecimento exige dois esforços: o de identificar as artes e o de nos identificar como realidade (...)" (ACHA, 2004, p. 53).

8 Referências

ABC CULTURA. Alfredo Quiroz muestra sus "Reflexiones nocturnas" en Paris. **ABC** . Assunção (Paraguai). 15 jan. 2020. Disponível em: <https://www.abc.com.py/espectaculos/cultura/2020/01/15/alfredo-quiros-muestra-sus-reflexiones-nocturnas-en-paris/>. Disponível em: 20 ago. 2022.

ACHA, Juan. Definición latinoamericana de las artes visuales. **Revista Arte e Cultura da América Latina**. São Paulo, v. 12 2004. p.30.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo. Cosac Naify Edições. 1997.

AMARAL, **Aracy, Arte para quê? [...]**. São Paulo: Itaú Cultural/Studio Nobel. 2003

ARENDR, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Coleção Debates organizado por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. E-book. Disponível em : <https://docero.com.br/doc/8n58180>. Acesso: 16 maio 2022.

BATISTA, Rossetti Marta. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 1920**. São Paulo. Editora 34. 2012.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, no 153. 30 dez. 2005. p. 251-282. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i153p251-282>.

COLI, Jorge. **Como Estudar a Arte Brasileira do século XIX**. São Paulo, Editora SENAC, 2004. Coleção Livre Pensar.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo. EDUSP/FAPESP, 2004. 164p.

NEPOMUCENO, Margarida. A Guerra Civil Espanhola na visão de Lívio Abramo. **Jornal da USP** [Editoria Cultura], p. 13, 27 jun. / 03 jul. 2011.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. **Livio Abramo en Paraguay. Entretejiendo Culturas.** Embaixada do Brasil no Paraguai. Assunção: Editorial San Bento, 2013.

QUIROZ, Alfredo. **Reflexiones Nocturnas.** *IN* Cabrera. Damián. Alfredo Quiroz mostra [...]. ABC Jornal. 15 de janeiro de 2020. Pg Cultura. Assunção. Disponível em : <https://www.abc.com.py/espectaculos/cultura/2020/01/15/alfredo-quiros-muestra-sus-reflexiones-nocturnas-en-paris/> Acesso: 20 de agosto de 2022.

Revista AUN USP. 50 anos. v. 46, n. 102. 21 nov. 2013. Disponível em: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5652>. Acesso em: 30 ago. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras.** São Paulo. EDUSP, 2008.

SOUZA, Ismara Izepe de. A Guerra Civil Européia. **Revista Hades**, v.1, n.1, p. 1-5. , 22 dez. 2017. <https://doi.org/10.34024/hades.2017.v1.7953>).

WECHSLER, Diana B. Tensiones de la Modernidad. *In*: **Pintura Argentina Identidad y Vanguardia.** Buenos Aires. Ediciones Banco Velox, 2001.