

# Histórias da Arte em

Gabriel Ferreira Zacarias  
Fanny Tamisa Lopes  
João Victor Rossetti Brancato  
Ana Carolina Florindo Dias  
Eugênia Pereira da Silva  
Fabriccio Miguel Novelli Duro  
Fernando Pesce  
Leticia Asfora Falabella Leme  
(orgs.)



# Histórias da Arte em construção

Gabriel Ferreira Zacarias

Fanny Tamisa Lopes

João Victor Rossetti Brancato

Ana Carolina Dias Florindo

Eugênia Pereira da Silva

Fabrizio Miguel Novelli Duro

Fernando Pesce

Letícia Asfora Falabella Leme

*Organizadores*



1ª edição  
Campinas, 2022



Copyright © 2022 by authors

### **Comissão Editorial**

Clara Habib de Salles Abreu – UERJ  
Martinho Alves da Costa Junior – UFJF  
Patrícia Martins Santos Freitas – UFES  
Paula Ferreira Vermeersch – UNESP  
Pedro Paulo de Abreu Funari – UNICAMP  
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago – UFJF

**Capa e projeto gráfico** Natan Ferreira

**Registro do ISBN** Igor Santiago Raimundo

**Revisão textual e bibliográfica** Responsabilidade dos autores

**ISBN 978-65-871-98-13-2**

Publicação digital – Brasil

1ª edição – janeiro – 2022



**Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual — CC BY NC SA**

Esta licença permite que outras pessoas remixem, adaptem e desenvolvam seu trabalho não comercialmente, desde que creditem você e licenciem suas novas criações sob os mesmos termos.

---

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

H629 – 378                      Histórias da arte em construção / Gabriel Ferreira Zacarias... [et al.], (orgs.) -- Campinas, SP : UNICAMP / IFCH, 2022.  
336 p. il.  
1. Universidade Estadual de Campinas. 2. Arte - História.  
3. Ensino superior - Pesquisa. 4. Universidades e faculdades.  
I. Zacarias, Gabriel Ferreira, 1984-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
IV. Título.

CDD – 378.8161  
– 709  
– 378.0072

ISBN 978-65-871-98-13-2

---

Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387



# sumário

---

Apresentação	8
--------------	---

---

## Convidados

---

O que a exposição faz às obras de arte Jérôme Glicenstein	12
Corpos antropomórficos nos códices mixteco-nahuas. Composição e representação de seres e entes variados Eduardo Natalino dos Santos	36
Queda da arte, ascensão da imagem: revisão crítica de uma disciplina Gabriel Ferreira Zacarias	70

---

## Discentes

---

A <i>Ara Pacis Augustae</i> nos cinejornais do <i>Istituto Luce</i> : a relação entre imagem e imaginário social Augusto Antônio de Assis	90
A Virgem de Guadalupe nas pinturas de Castas Mexicanas Giovanna de Assis Bareli	100
A recepção da Tauromaquia de Goya na primeira metade do século XIX na França Érica Burini	110
Federico Zeri e o papel da fotografia na recuperação da Galleria Spada Kevin Luís Damásio	124
A irmã de Shakespeare presa no espelho do lar: alegorias feministas de Virginia Woolf Julia Helena Dias	136

---

---

A descoberta do Brasil por Pietro Maria Bardi Eugênia Gorini Esmeraldo	<b>146</b>
A imagem do artista nos escritos de Pontormo: a questão da natureza Janaína da Silva Fonseca	<b>160</b>
Como se deve fotografar uma escultura? Uma breve análise das fotografias de Alair Gomes sobre esculturas europeias Aline Ferreira Gomes	<b>170</b>
Mapeamento de exposições: um olhar para a circulação das obras de Marie Laurencin no Brasil Letícia Leme	<b>186</b>
Arte pop global, ou como reescrever / reinscrever o cânone: um estudo de caso a partir da exposição <i>The World Goes Pop</i> Alexandre Pedro de Medeiros	<b>196</b>
Poéticas do excesso: por uma narrativa do limite, da tecnologia e do pensamento multiespécies Cláudio de Melo Filho	<b>206</b>
Colecionadores em exibição: a presença de proprietários de obras de arte nas Exposições Gerais de Belas Artes Fabriccio Miguel Novelli Duro	<b>220</b>
O Trono de Satanás? Evocações e (re)apropriações do <i>Altar de Pérgamo</i> Sidnei de Oliveira Jr.	<b>234</b>
Pensando os corpos masculinos, negros e africanos dos <i>tirailleurs</i> senegaleses: o filme <i>Camp de Thiaroye</i> (1988), de Ousmane Sembène e Faty Sow Alysson Brenner Nogueira Pereira	<b>244</b>
Os itinerários de dois monumentos mesoamericanos no mercado de arte Fernando Pesce	<b>256</b>
A fundamentação do criticismo: o debate norte-americano sobre os critérios da crítica de arte no pós-guerra Gabriel de Campos Barrera San Martin	<b>266</b>

---

---

O painel de Tsuguharu Foujita para o Café do Brasil (1934): experiência latino-americana e modernidade no Japão Eugênia Pereira da Silva	<b>276</b>
O teatro do chafariz ou o indígena e a nação Francislei Lima da Silva	<b>286</b>
“De César a Mussolini!”: expressões do Império fascista na Exposição Colonial de Nápoles em 1940 João Pedro Rangel Gomes da Silva	<b>298</b>
Arte Povera como arte de guerrilha Gabrieli Simões	<b>312</b>
Tomando as ruas: potências e pontes das intervenções urbanas do coletivo <i>Mujeres Públicas</i> (Argentina) Débora Visini	<b>322</b>

---

# Apresentação

Em 2020, diante da impossibilidade de realização de eventos presenciais e das incertezas acarretadas pelo cenário pandêmico, os discentes do Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp adiaram o anual Encontro de História da Arte, que reúne, desde 2004, pesquisadores nacionais da área. Em seu lugar, a Comissão Organizadora empreendeu iniciativas de divulgação científica nas redes sociais, em busca de, apesar das distâncias e dificuldades, continuar a conectar estudantes e pesquisas de História da Arte de todo o Brasil. Em novembro, também realizou o I Encontro Interno de História da Arte, on-line, destinado a pesquisadores da Unicamp que realizavam pesquisas em História da Arte nos níveis de Graduação, Pós-Graduação e Docência. Foi a maneira encontrada para, em um formato menor e ainda experimental (à época), garantir um fórum de discussão e mobilização, a despeito dos tempos difíceis atravessados.

Como parte dessas iniciativas, e contando com o suporte do Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp e do Portal de Livros de Acesso Aberto da Unicamp, publicamos agora, em 2022, o livro digital *Histórias da Arte em construção*. Ele reúne contribuições de três docentes, convidados e da casa, além de vinte e um artigos de discentes em diferentes graus de aperfeiçoamento de nossa Universidade em torno da disciplina de História da Arte.

Destacamos o trabalho do professor Jérôme Glicenstein (Université Paris 8), *O que a exposição faz às obras de arte*, primeira publicação em português no Brasil do autor que é referência internacional no âmbito da história das exposições. O artigo, especialmente traduzido para o livro, foi originalmente publicado na revista *La Part de l'Œil*. Do professor Eduardo Natalino dos Santos (USP) apresentamos *Corpos antropomórficos nos códices mixteco-nahuas. Composição e representação de seres e entes variados*, trabalho de verdadeira envergadura na interpretação de fontes pré-hispânicas e com conclusões fundamentais para a reflexão do tempo presente. Por fim, o artigo do nosso professor Gabriel Ferreira Zacarias (Unicamp), tam-

bém organizador do livro, é intitulado *Queda da arte, ascensão da imagem: revisão crítica de uma disciplina*. Trata-se de uma reflexão importante sobre o nosso campo, que decerto interessará aos que atuam na História da Arte.

Nos trabalhos dos discentes, de graduandos a doutores, realizamos apresentações e trocas dos textos com revisões entre os pares. O resultado é um livro marcado pelo trabalho colaborativo entre os pesquisadores da Unicamp. A diversidade de temáticas abordadas reflete a multiplicidade de interesses e investigações desenvolvidas, em um espectro cronológico e espacial bastante amplo. Assim, o título *Histórias da Arte em construção* alude simultaneamente à variedade de pesquisas em desenvolvimento na Unicamp, como enfatiza a impossibilidade de sustentação de uma narrativa única da arte, desde as asserções já famosas de Hans Belting em seu *O fim da história da arte*.

Por fim, os discentes devem um agradecimento especial ao Prof. Gabriel Zacarias, representando o Programa de Pós-Graduação em História, pelo apoio no desenvolvimento de todas essas atividades; à colega Nerian Teixeira de Macedo de Lima pela primorosa tradução do artigo do Prof. Glicenstein; a Gildenir Carolino Santos, do Sistema de Bibliotecas da Unicamp, a Igor Santiago Raimundo, do Setor de Publicações do IFCH, e à Cecília Maria Jorge Nicolau, da Biblioteca Octávio Ianni, pelo apoio na publicação do livro; ao Programa de Pós-Graduação em História pelos recursos prestados para a sua edição via PROEX-CAPES e a Natan Ferreira pelo projeto gráfico. Por fim, merecem também um agradecimento particular pelo trabalho de organização do livro os discentes Alysson Brenner Nogueira Pereira, Catherine Peggion Hergert, Janaína da Silva Fonseca e Victória Cristina Rozario Rodrigues, graduandos do curso de História, e aos discentes Ana Carolina Dias Florindo, Eugênia Pereira da Silva, Fabriccio Miguel Novelli Duro, Fernando Pesce e Letícia Asfora Falabella Leme, mestrands e doutorands do Programa de Pós-Graduação em História, que partilham conosco a assinatura dessa publicação.

Com acesso gratuito e irrestrito, disponível online, o livro *Histórias da Arte em construção* reitera o compromisso das universidades públicas na formação discente e na produção e divulgação de pesquisas sérias e de qualidade. Àqueles que se interessarem, boa leitura!

Fanny Tamisa Lopes  
João Victor Rossetti Brancato



# Convidados

Histórias da Arte em construção

# O que a exposição faz às obras de arte

Jérôme Glicenstein

Tradução

Nerian Teixeira de Macedo de Lima



## Palavras-chave

Espaço expositivo. Exposição como evento. História das exposições.

### Nota dos Organizadores

O presente artigo foi redigido originalmente em francês em: “Ce que l’exposition fait aux œuvres d’art”. *La Part de l’Œil*, n. 33/34, 2019-2020, dossier “Exposition - Cadre - Espace”. As referências bibliográficas foram atualizadas para as normas técnicas brasileiras.

### Nota da Tradutora

Para as citações diretas em francês priorizou-se edições já conhecidas em língua portuguesa e, em sua ausência, realizou-se tradução livre. Para as demais, citações diretas em outras línguas, optou-se por equivalentes em português que cotejassem a língua original das produções, referenciados em nota de rodapé entre colchetes. Quando não encontrado, efetuou-se a tradução livre dos excertos, acompanhados da versão do autor, também em nota de rodapé.

## A obra na exposição

### Realização e implementação

A exposição não é uma operação neutra: as obras de arte nunca são simplesmente colocadas em um espaço para a atenção de um público que por acaso ali se encontra. A relação estética não se constrói no vazio; ela nasce e se desenvolve por meio de diferentes elementos, em particular nas situações de exposição por mais simples que sejam: Pinturas nos enfrentam em um cavalete de atelier, reproduções são furtivamente vislumbradas em uma revista ou na internet, um amigo chama nossa atenção para um objeto que ele considera digno de interesse.

O encontro com obras de arte nem sempre é fortuito: muitas vezes escolhemos confrontá-las visitando um museu, uma galeria ou assistindo a uma conferência. Nem todas estas situações são iguais, uma obra de arte evocada na companhia de seu autor pode parecer mais próxima de uma má reprodução - que trai seu formato e cores -, também podem prejudicar a experiência estética uma pintura mal pendurada, um projetor de vídeo defeituoso, más condições de iluminação e a fadiga acumulada.

Se a percepção de uma obra de arte é inseparável das modalidades de sua exposição, é impossível, contudo, reduzi-la completamente a isso pois a maioria das obras de arte são objetos bem definidos materialmente - pinturas a óleo sobre tela, esculturas em bronze, filmes ou performances com duração determinada - que, às vezes, atravessaram o tempo e o espaço e parecem capazes de resistir a tudo o quanto estão sujeitas. De acordo com esse princípio, Étienne Gilson afirmou que “uma vez nascida, uma pintura só deixa de ser uma obra de arte no momento em que simplesmente deixa de existir”, distinguindo a obra, como objeto, de seu modo de existência:

*O mesmo não pode ser dito de sua existência estética. Pois, por experiência estética, entende-se o modo de existência de uma pintura, apreendida como obra de arte; deve-se reconhecer que, como na poesia e na música, o modo de existência é descontínuo, dura tanto quanto a experiência estética em si e varia com ela<sup>1</sup>.*

A fim de esclarecer este ponto e caracterizar melhor esta descontinuidade, Nelson Goodman formulou uma distinção que pode ser útil recuperar aqui, entre a realização e a implementação:

<sup>1</sup> GILSON, Étienne. **Peinture et réalité**. Coll. Problèmes et controverses. Paris: Vrin, 1998 (1ª ed. 1958), p. 26-27.

*O romance acaba quando é escrito, a tela quando é pintada, a peça quando é realizada. Mas o romance abandonado em uma gaveta, a pintura armazenada em uma loja, a peça apresentada em um teatro vazio, não cumprem sua função. Para funcionar, o romance deve ser, de uma forma ou de outra, publicado; a pintura deve ser exibida publicamente ou em privado, a peça deve ser apresentada a uma plateia. A publicação, a exposição e a produção diante de um público são meios de implementação. [...]. A realização consiste em produzir uma obra, a implementação em fazê-la funcionar [...]*<sup>2</sup>.

Cada obra tem uma materialidade própria, ainda que apenas processual: na forma como é concebida, em seu processo técnico de produção ou nas tentativas de sua fabricação; por outro lado, o que a torna uma obra aos olhos do público pressupõe uma forma de implementação. Na maioria das vezes, isto é completamente independente do momento de realização da obra, embora possa haver situações em que o artista também deseje se encarregar das modalidades de sua apresentação. Em outras palavras, o que o público vê, raramente, é uma obra de arte na pureza de sua criação, mas sim uma de suas possíveis implementações dentro de uma situação de exposição.

Esse fenômeno tem várias consequências. A primeira, que acaba de ser evocada, permite prever a criação de obras que levem em conta, em seu próprio projeto, as modalidades de sua implementação. Isso é o que os artistas fazem quando trabalham em projetos *in situ* de acordo com circunstâncias particulares (para uma exposição ou uma edição, por exemplo). A segunda consequência é que uma mesma realização pode dar origem a diferentes implementações - e até mesmo a diferentes tipos de implementação. Uma obra pode ser exibida sucessivamente em diferentes exposições, variando cada vez as condições de apresentação, mas também pode ser exibida em um museu e difundida, ao mesmo tempo, sob a forma de reproduções. Isso é particularmente flagrante em práticas reproduzíveis, tais como a fotografia ou o filme: uma mesma imagem pode ser exibida simultaneamente e em diferentes formatos em vários lugares, enquanto é publicada como cartão postal, reproduzida em um livro e acessível no Instagram.

Tais escolhas têm efeitos sobre as transformações da experiência estética e, como observa-se com frequência, as técnicas de reprodução de obras de arte desempenharam um papel importante. Como corretamente observou Walter Benjamin, as estátuas no alto das catedrais ou os bisontes nas paredes pré-

**2** GOODMAN, Nelson. **L'Art en théorie et en action**. Trad. fr. R. Pouivet. Coll. Tiré à part. Paris: L'Éclat, 1996 (1ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1984), p. 54-55.

-históricas não foram feitos para nossos olhos e ele acrescenta: “O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas”<sup>3</sup>. A mudança que ele descreve de “valor de culto” para “valor de exposição” refere-se precisamente a uma maior acessibilidade e à diversificação dos modos de acesso. Uma obra como objeto pode manter-se estável se as alterações devido à passagem do tempo não forem levadas em consideração, enquanto sua percepção e relação estética mudam devido a novos usos. O bisão desenhado na caverna de Lascaux não se destinava a nos ser apresentado, e quando é reproduzido e exibido hoje é objeto de uma forma de transposição que o converte em uma obra de arte, segundo o que, na nossa concepção, esta noção abrange. André Malraux resumiu isso da seguinte maneira:

*Dizer que as santas, as Dánae, os mendigos e os pichéis se tornaram quadros, que os deuses e os Antepassados se tornaram esculturas, é dizer que todas estas figuras abandonaram, no nosso mundo da arte (que não é apenas o mundo da nossa arte) aquele em que tinham sido criadas; que o nosso Museu Imaginário se baseia na metamorfose da pertença das obras que contém*<sup>4</sup>.

**3** [A tradução em português do excerto em questão é de José Lino Grünnewald, publicada em: **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, e na coleção *Os pensadores*, da Abril Cultural.] BENJAMIN, Walter. L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939). In: **Œuvres III, 1935-40**. Trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch. Paris: Gallimard, 2000, p. 283-284.

**4** [O excerto em questão foi traduzido para o português por Isabel Saint-Aubyn. Cf.: MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 328.] MALRAUX, André. **Le Musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 1965 (1947), p. 240.

Em nosso mundo, todas as formas de exposição de uma mesma obra não são idênticas ou intercambiáveis e não produzem as mesmas reações nas pessoas que as confrontam. Dois elementos devem ser levados em consideração: por um lado, o fato de que a maioria das obras - incluindo pinturas ou esculturas antigas - são agora descobertas sob a forma de reproduções; por outro, o fato de que as modalidades de distribuição estão cada vez mais integradas aos projetos artísticos. Desse modo, um artista pode optar por restringir o acesso às reproduções de suas obras, favorecendo trabalhos de difícil reprodução, ou, inversamente, brincando com sua difusão, não se preocupando com a perenidade dos suportes empregados.

## A “boa” apresentação de obras de arte

Qualquer amante da arte pode explicar que descobriu obras de que gostou em alguma ocasião, que tentou descobrir outras e que ao longo do tempo aprendeu a prestar mais atenção à arte. Esse aprendizado foi feito visitando exposições, conhe-

cendo artistas, consultando livros ou seguindo um curso especializado.

Aprender a olhar para a arte supõe, obviamente, não se distrair com elementos considerados secundários: é melhor observar a pintura do que a moldura que a envolve, a escultura do que sua base, o vídeo do que o monitor; o *performer* do que a multidão de espectadores, etc. No entanto, poderia ser questionado se este aprendizado do olhar está completamente separado de uma familiaridade crescente com as técnicas de apresentação de obras de arte. O espaço da galeria antecipa a recepção estética, a moldura direciona o olhar, a escuridão condiciona a escuta, etc. Esses elementos não podem ser completamente ignorados.

A dificuldade, bem conhecida dos amadores é, de algum modo, a de poder ignorar as condições do encontro a fim de mergulhar em uma obra, esquecendo todo o resto. O esteta americano Robert Zemach propôs que “condições padrão de observação” fossem levadas em conta, precisamente para não haver distração com tudo o que envolve as obras de arte<sup>5</sup>. Da mesma forma, o historiador de arte e diretor de museu James Elkins propôs receitas para os amantes da arte se distanciarem mentalmente da multidão de curiosos, a fim de poderem contemplar as obras em um museu nas melhores condições possíveis. Segundo ele, é melhor ir sozinho, não tentar ver tudo, reduzir os motivos de distração, tomar o seu tempo, prestar realmente atenção, pensar por si mesmo, etc.<sup>6</sup>

A intenção é sem dúvida louvável, em ambos os casos, mas há, aí, algo perfeitamente ilusório. O desejo de apreciar obras de arte por si mesmas não pode eliminar completamente todas as técnicas para torná-las visíveis - técnicas complexas e necessárias que contribuem para a experiência estética. As condições de observação nunca são completamente padronizadas, mesmo que museus ou certas galerias tentem fazer isso. Além disso, embora a posição da iluminação, a altura em que as pinturas são penduradas, o formato e a cor das paredes, às vezes,

<sup>5</sup> Para a definição de “condições padrão de observação” [no original, “conditions standard d’observation”], conferir: ZEMACH, Eddy M. **Real Beauty**. University Park: The Pennsylvania State University, 1997, capítulo 31, p. 50-51.

<sup>6</sup> ELKINS, James. **Pictures and Tears**. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings. New York/London: Routledge, 2001, p. 210-212.

sigam regras sistemáticas, essas regras são revistas regularmente. As obras não são penduradas da mesma maneira hoje como eram há cem ou duzentos anos atrás e serão dispostas de forma diferente no futuro. As condições de exibição das obras de Picasso ou Matisse em 1920 devem ser utilizadas em 2020, sabendo que as práticas cenográficas, a forma das instalações, as técnicas de iluminação e as condições de conservação não são as mesmas? A questão implícita aqui é qual o “bom” modo de apresentação das obras. Não existe uma decisão trivial: um “cubo

branco” não é mais neutro que uma sala superlotada; paredes coloridas (a prática dominante até o final do século XIX) podem ser preferidas às paredes brancas, assim como salas lotadas às exposições vazias.

Portanto, pode ser útil observar as transformações que ocorrem entre a exibição das mesmas obras<sup>7</sup>. Uma exposição – ou seja, o conjunto das modalidades de apresentação em um determinado contexto – nunca se contenta em mostrar objetos; ela também mostra a concepção de exposição específica de um período, a forma como ocorre o acesso público às obras de arte – e, portanto, a relação estética – que pode ter sido concebida e, além disso, o que é uma compreensão da arte orientada por um contexto social, político, econômico, filosófico mais amplo.

O modelo dominante da história da arte ocidental, baseado em uma série de artistas considerados exemplares e em uma série de obras que se tornaram modelos para gerações de artistas, testemunha isso de maneira exemplar. De fato, há muito tempo existe uma forte ligação entre a história da arte, a reprodução de obras e os museus; a conjunção destes três elementos é o que tem justificado o destaque de modelos para os artistas e o público. Esse tem sido o caso desde as primeiras formas de história da arte, propostas por Vasari, Bellori ou Winckelmann. Tais histórias levaram à produção de coleções de gravuras nos séculos XVII e XVIII, cujo objetivo era difundir o conhecimento sobre certas obras e ajudar os artistas durante sua formação<sup>8</sup>. Durante muito tempo essas coleções, que tinham a vantagem de reunir obras muito diferentes umas das outras, tinham a desvantagem simultânea de reduzi-las a imagens imprecisas, fora de escala e descontextualizadas. Ao mesmo tempo, a proliferação de coleções, e mais tarde de livros contendo fotografias, contribuiu para tornar as obras reproduzidas famosas e despertar o desejo dos leitores de descobrir os originais nos museus.

O sucesso do museu é mais bem explicado neste contexto. Foi porque havia uma narrativa explicativa para entender a evolução das práticas artísticas, e porque essa narrativa foi ilustrada e amplamente divulgada, que os museus tiveram tanto sucesso junto aos artistas e depois com o público em geral. A ligação entre as concepções de história da arte e a organização dos museus anda de mãos dadas: a Galeria Uffizi apresentou, desde sua abertura, os artistas mencionados por Giorgio Vasari e depois por Luigi Lanzi; a Villa Albani, e depois o Museu do Vaticano, apresentou aqueles mencionados por Johann Winckelmann. Além disso, nessa época, as coleções começaram a ser reorganizadas de acor-

<sup>7</sup> Foram realizados estudos sobre o assunto que mostram como a percepção de certas obras pode ter flutuado de acordo com suas exposições. Ver, por exemplo: NEWHOUSE, Victoria. **Art and the Power of Placement**. New York: The Monacelli Press, 2005.

<sup>8</sup> Sobre essa coleção de gravuras ver, em particular: HASKELL, Francis. **La Difficile naissance du livre d'art**. Trad. M-F.de Paloméra. Paris: RMN, 1992 (1ª ed. Londres: Thames and Hudson, 1987).



do com os princípios de classificação sistemática inspirados nestas histórias. No Palácio Belvedere em Viena, por exemplo, o erudito suíço Christian von Mechel procurou agrupar obras por artistas e artistas por Escolas. A progressão de uma sala para outra segue uma ordem cronológica, a fim de:

*que se aprenda infinitamente mais num relance do que se poderia se as mesmas pinturas tivessem sido penduradas independentemente do período em que foram feitas... Deve ser do interesse de artistas e amantes da arte de todo o mundo saber que existe um Santuário onde a história da arte se torna visível*<sup>9</sup>.

Não faltam exemplos: cada projeto de museu transpôs espacialmente as concepções de arte e a história da arte de seus projetistas, que vão desde o Musée des monuments français de Alexandre Lenoir até o MoMA de Alfred Barr Jr., passando pelo Landesmuseum de Alexander Dorner em Hannover ou o MNAM de Jean Cassou, de Pontus Hulten ou de Dominique Bozo. A apresentação de salas de obras de arte, a distribuição das obras por período, por escola, por artista, por gênero, por motivo, por importância, assim como a preocupação de reconstituir um ambiente de criação, tudo isso decorre do desejo de traduzir espacialmente as concepções de arte e de sua história. Além disso, existe um desejo de demonstração, cuja origem corresponde muito explicitamente à herança da retórica clássica<sup>10</sup>.

Nesse viés, a exposição de arte contemporânea se opõe, em grande medida, ao modelo tradicional de exposição museal. Até o início do século XX, o museu era concebido como um santuário, um lugar de aprendizagem e contemplação; a relação estética pressupõe o recurso à mediação das obras, elas devem mostrar, revelar, tornar visível, dar testemunho, atrair a atenção. Essa ordem começa a mudar, a partir do momento em que as obras apresentadas nos museus não encontram mais a aprovação unânime dos artistas: é isso que dá origem ao questionamento sobre o Louvre ou sobre Musée du Luxembourg, ou pelo menos ao descrédito acerca de suas coleções. Isso também se reflete no desejo de inverter valores, mostrar o legado de Caillebotte, trazer os Impressionistas, Cubistas e Fauves para o museu, enquanto desalojam os *Pompiers*.

O primeiro passo para questionar a apresentação do museu refere-se ao conteúdo, a escolha do que é mostrado. O segundo passo consiste em recusar a relação de devoção, própria do museu: não se deve

<sup>9</sup> MENCHEL, Christian von *apud* BAZIN, Germain. **Histoire de l'histoire de l'art**. De Vasari à nos jours. Paris: Albin Michel, 1986, p. 159-160.

<sup>10</sup> A esse respeito, ver: GLICENS-TEIN, Jérôme. La rhétorique au musée. **Nouvelle revue d'esthétique**, n. 6, 2010, p. 177-186.

contentar-se em ser o lugar de uma história santa, mas também pode ser um espaço onde a arte está sendo feita. Então, os artistas decidem investir e transformam o museu em um espaço de trabalho, uma extensão do estúdio. O passo seguinte é engajar a participação dos visitantes e apresentar obras que estejam abertas à apropriação. A última etapa é, finalmente, trazer questões sociais políticas para o museu e recusar isolar a arte do contexto mais geral do mundo contemporâneo.

## É possível uma teoria da exposição?

O termo “teoria da exposição” não se refere a nenhuma eventual história, sociologia, antropologia, economia ou outra ciência aplicada à exposição. Ao contrário, refere-se à forma pela qual pode ser possível elaborar ferramentas teóricas que permitam pensar especificamente as exposições (e o fenômeno expositivo em si). Essa questão tem sido pouco abordada até agora, e muitas vezes de forma incompleta. É o caso, por exemplo, de um trabalho coletivo produzido pelo Goldsmiths College of Art em Londres há alguns anos: *The Curatorial. A Philosophy of Curating*<sup>11</sup>. Alguns dos autores procuram vincular sua compreensão da exposição às tradições filosóficas às vezes de longa data. Tentam definir, com muita precisão, a natureza de um objeto, como a exposição, e a de uma atividade, como a curadoria, distinguindo, em particular, a prática da curadoria (curating) do campo mais amplo do pensamento no qual ela está inserida (o curatorial). Para Jean-Paul Martinon, autor deste livro, o interesse da exposição é principalmente dar forma ao pensamento, torná-lo visível de uma maneira diretamente acessível: “a curadoria é [...] uma encarnação perturbadora contra o conhecimento que [nós] herdamos”<sup>12</sup>. Em vários textos surgem dúvidas sobre as intenções de trabalho nas exposições, mas as exposições em si – como eventos singulares – não aparecem.

Essa abordagem parece deixar de fora uma parte importante e mesmo crucial da questão: como as exposições são vivenciadas (recebidas e compreendidas) por seus visitantes. O problema adicional que coloca esta concepção, baseada na ideia de uma mera incorporação de conceitos, é que uma exposição não é comparável a uma obra ou a um objeto no sentido tradicional, que se poderia procurar descrever e definir apenas com base nas intenções de seus produtores. Tais intenções sem dúvida existem, mas são difíceis de circunscrever na própria exposição.

**11** MARTINON, Jean-Paul (ed.). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury, 2013.

**12** [“le curatorial est [...] une incarnation perturbatrice à l'encontre des connaissances [que nous avons] héritées”.] MARTINON, Jean-Paul. *Theses in the Philosophy of Curating*. In: *Ibid.*, p. 26.



Talvez seja melhor tentar definir mais amplamente as exposições, em função de suas questões bem como suas interações entre as pessoas envolvidas, incluindo os visitantes. Tal abordagem requer respostas às seguintes perguntas: Quem mostra o quê? De que forma? A quem (e o que se espera)?

Não é fácil responder a perguntas que recobrem aspectos tão diferentes da exposição. Um deles, é o modo pelo qual se opera a escolha dos objetos a serem exibidos (expostos), o que implica levar em conta o fato de que eles são frequentemente criados ou recriados, ou mesmo redefinidos, para os propósitos de uma exposição. Outro aspecto concerne a questão da cenografia, esta não é apenas a organização do espaço, mas também a relação entre objetos, lugares e visitantes. Um terceiro diz respeito à mediação, um campo que vai além de visitas guiadas, legendas ou palestras acadêmicas, e se estende para além dos limites espaço-temporais abrangendo o modo pelo qual a mostra é evocada posteriormente, e pode influenciar a forma como as pessoas veem a arte. O estudo destes três aspectos e tudo que eles implicam em termos jurídicos, econômicos, políticos e institucionais deveria ser um pré-requisito para qualquer reflexão sobre exposição.

Como pode parecer difícil descrever uma exposição sem levar em conta as questões e as circunstâncias precisas em seu desenvolvimento – ou seja, as particularidades do modo com que exhibe e a forma como foi visitada – assume-se, aqui, o postulado de que é mais simples defini-la como um único evento, mesmo que se repita; como um conjunto de relações entre lugares, objetos e pessoas que compõem um dispositivo; como um conjunto de experiências que são tanto singulares quanto coletivas, e que são difíceis de explicar completamente.

## A exposição como um evento

O desenvolvimento muito significativo das exposições temporárias nos últimos cem anos, até o fenômeno mais recente dos *blockbusters*, bienais e outras feiras de arte contemporânea, é o resultado direto do desejo de criar “eventos”. Há, aqui, um paradoxo, pois de acordo com as definições mais comuns do dicionário, não é precisamente possível criar um evento, pois se trata de “algo que acontece de repente, sem ser esperado e bastante excepcionalmente<sup>13</sup>”. A palavra é geralmente empregada, de forma ampla, para atrair a atenção de forma positiva, como as conotações geralmente associadas à ideia de um “evento feliz”. Isso pode tornar-se um pouco abusivo, quando se trata de um evento tão comum quanto

<sup>13</sup> Segundo o dicionário Larousse.

uma exposição. O primeiro significado se afasta do sentido estrito do que é um evento, em favor de algo mais indefinido. A palavra passa a ser utilizada em referência a fatos cuja natureza exata não se sabe ou não se deseja precisar<sup>14</sup>.

Na verdade, este duplo significado está presente na própria etimologia da palavra evento (*événement*) – literalmente “aquilo que acontece” – e explica sua proximidade histórica com a palavra *avènement*, que originalmente tinha a ver com o verbo *advenir* e resultou na formação *avvenimento* [evento] em italiano. Dito de outra forma: por um lado, há um primeiro significado que reflete o desejo de enfatizar a natureza excepcional ou inesperada de algo, e um segundo significado que se assemelha a uma forma de observação sobre coisas que ocorrem naturalmente. Essas duas acepções antagônicas refletem bastante bem uma diferença entre várias concepções filosóficas do que é um evento. Na concepção heideggeriana, o evento está ligado à existência. Esse é o significado da palavra *Ereignis*, na qual o evento, no sentido do que acontece, é o lugar de correspondência entre o ser e seu momento de aparição em um contexto particular<sup>15</sup>. É este caráter único, excepcional e insubstituível que o define, como na leitura feita por

André Lévy de *L'être et l'événement* de Alain Badiou, que descreve o evento como um “milagre” que surge revelando uma nova verdade, tanto singular quanto universal, elevando-nos a uma maior “intensidade de existência” que deve, a todo custo, ser reconhecida e preservada<sup>16</sup>.

Por outro lado, a filosofia analítica anglo-saxônica colocou a questão do evento em um nível diferente. Recordemos as duas primeiras frases do *Tractatus Logico-Philosophicus*: “1. O mundo é tudo o que acontece; 1.1. O mundo é o conjunto de fatos, não de coisas”<sup>17</sup>. Tal concepção wittgensteiniana do mundo evoca o segundo uso da palavra evento (*événement*) em francês: o fato ou conjunto de fatos cuja natureza exata não pode ser especificada. Isso também evoca a palavra inglesa normalmente usada para designar o evento: *event*; uma palavra relacionada ao francês “*éventuel*” (“que pode acontecer em dadas circunstâncias”). Esse caráter mais indefinido funda provavelmente seu uso no campo da arte desde os anos 1960, particularmente dentro do grupo Fluxus, como uma alternativa ao conceito de *happening* (uma palavra que também se refere a algo que está acontecendo, mas mais no sentido de uma “situação construída”<sup>18</sup>).

**14** De acordo com a definição do Dictionnaire de l'Académie française (9ª edição). Basta pensar, aqui, em uma expressão como “os acontecimentos na Argélia” (que evita o uso da palavra “guerra”): há uma mudança de significado que nos permite passar do excepcional para o incerto, para o limite do que pode ser definido.

**15** Conferir HEIDEGGER, Martin. Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis (1936-38). In: Idem. *Gesamtausgabe*. Vol. 65. Edição de F.-W. von Herrmann. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1989.

**16** LÉVY, André. L'énigme de l'événement. *Connexions*, n. 98, 2012, p. 54.

**17** [“1. Le monde est tout ce qui arrive ; 1.1. Le monde est l'ensemble des faits, non des choses.”] WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques* (1919). Trad. P.Klossowski. Paris: Gallimard/Tel, 1961, p. 29.

Esses dois entendimentos da palavra “evento” nos permitem compreender de forma diferente uma frase tão estranha como “evento programado”, uma expressão para a qual o marketing tem um segredo, mas que à primeira vista parece ser um oxímoro. A ideia de criar um evento do zero é comumente usada em todas as áreas da vida diária, particularmente por instituições artísticas e leva a fórmulas tais como: “pela primeira vez (na França, na Europa ou no mundo), tal ou tal museu apresenta uma retrospectiva de um artista tão excepcional, embora pouco conhecido”... Além dos efeitos do anúncio, talvez devêssemos levar a sério a noção de que uma exposição é um evento; não em nível existencial ou para qualificar o curso inelutável das coisas, mas porque uma apresentação pública pode ter consequências tanto sobre as obras quanto sobre a percepção do público sobre elas.

A exposição de algo é de fato, antes de tudo, um ato: o de expor e, portanto, de dar uma existência social a algo que ainda não é conhecido. O próprio evento da exposição, além disso, integra outros atos de nomeação e qualificação (ou requalificação) dos objetos apresentados. O que John Austin chama de “ato de discurso<sup>19</sup>” [speech act] nos ajuda a entender melhor esse fenômeno: longe de cataclismos, ataques terroristas ou performances esportivas, ou seja, coisas sobre as quais não temos controle, há de fato transformações provocadas pela fala, com consequências observáveis.

A criação de ready-mades de Marcel Duchamp pode, assim, ser comparada a uma série de atos de discurso em forma de exposições: porque o artista designou sua criação como obras de arte e estes objetos comuns assim o foram. Parafraseando Benveniste, podemos dizer que tal ato performativo é um evento porque cria o evento<sup>20</sup>. O fenômeno não se limita aos gestos dos artistas; ele também ocorre diariamente com conservadores de museus ou historiadores de arte, quando atribuem ou não este ou aquele trabalho a um artista. Os objetos permanecem aparentemente idênticos a si mesmos, ao mesmo tempo em que são constantemente reavaliados. Isso também acontece em qualquer exposição onde os objetos são apresentados como “atribuídos a tal artista”, “obra-prima”, “documento”, “resquício de performance”, etc. De modo mais geral, o que pode tornar uma exposição um “evento discursivo”<sup>21</sup> é um posicionamento singular resultante de um conjunto de decisões: escolha de obras ou técnicas de apresentação, atos de nomeação, posições organizacionais, etc.

**18** Recordemos que, para os situacionistas, a situação construída é um “momento de vida, concretamente e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma atmosfera unitária e de um conjunto de eventos.” *INTERNATIONALE situationniste*, n. 1, junho de 1958. Disponível em: <http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm>. Acesso em: 1 set. 2021.

**19** [“Acte de parole”.] AUSTIN, John Langdon. **Quand dire, c’est faire**. Trad. G. Lane. Paris: Seuil, 1970 (1ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1962).

**20** BENVENISTE, Émile. De la subjectivité dans le langage (1958). In: **Problèmes de linguistique générale**, t. 1. Paris: Tel/Gallimard, 1966, p. 273.

**21** FOUCAULT, Michel. **L’Archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, coll. NRF, 1969, p. 38-39.

Essa observação nos permite voltar à concepção que Wittgenstein estabelece no *Tractatus* e que tem muitas consequências para o status concedido aos objetos: “2.0141. A possibilidade de sua ocorrência no estado das coisas constitui a forma do objeto”<sup>22</sup> [sabendo que] 2.01. O estado de coisas é uma conexão de objetos (entidades, coisas)<sup>23</sup>. Em outras palavras, o objeto só adquire importância (e identidade) quando está contextualmente relacionado a outros objetos e visitantes; o evento está então na criação desse contexto.

## Exposição e dispositivo

O dispositivo em uma exposição é o primeiro a ser percebido: o lugar, a forma como os objetos são apresentados, o discurso que se faz sobre eles, as intenções que são apresentadas... Naturalmente, esse aspecto é visto, sobretudo, por aqueles que sabem que os objetos não se apresentam por si mesmos e não são colocados por acaso, um em relação ao outro, nem de forma anódina, dentro do espaço de exposição. Por outro lado, a abordagem espontânea dos visitantes é a de se interessar por cada objeto individualmente. No melhor dos casos, eles apreciam a boa apresentação das obras, a circulação de fluidos, as explicações compreensíveis, etc. Contudo, o que lhes escapa - e às vezes até mesmo aos organizadores - é o modo pelo qual a exposição constitui-se como uma construção complexa, cujas questões vão muito além dos elementos visíveis.

A questão do dispositivo é complexa. A própria palavra tornou-se famosa por Michel Foucault, “para pensar nas estruturas visíveis e invisíveis que justapõem poder e saber<sup>24</sup>”, no contexto da prisão, do hospital ou da sexualidade. Ele a apresenta como uma rede de elementos:

*um todo heterogêneo, que compreende discursos, instituições, projetos arquitetônicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em suma: o que é dito e o que não é dito.*<sup>25</sup>

Essa definição foi amplamente retomada e ampliada, mais recentemente, por Giorgio Agamben, em um texto onde ele define o dispositivo como:

*qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar,*

<sup>22</sup> WITTGENSTEIN, op. cit., p. 31.

<sup>23</sup> Ibid., p. 30.

<sup>24</sup> Acerca disso, conferir: GONZALEZ, Angelica. Le dispositif : pour une introduction. *Marges*, n. 20, p. 11-12.

<sup>25</sup> FOUCAULT, Michel. Le jeu de Michel Foucault (1977). *Dits et écrits*, tome II. Paris: Gallimard, 1994, p. 299.

No campo da arte, os dispositivos podem ser entendidos em diferentes níveis. Antes de tudo, são instituições de produção, ensino, difusão e interpretação; dentro de cada uma dessas categorias, são também os elos que se forjam entre os atores: elos de orientação, legitimação, subordinação, transmissão, etc. Os dispositivos de exposição de obras de arte formam assim uma rede, incluindo instituições de difusão (museus, galerias, centros de arte, lugares autogeridos), mantendo relações com outras esferas: crítica de arte, história da arte, escolas de arte, etc. Nesse sentido, o entendimento dos

**26** [A tradução deste excerto para o português é de Nilcéia Valdati que coteja o texto direto do italiano: AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, p. 9-16, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: 5 ago. 2021.] AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce qu'un dispositif ?** Dijon: Payot & Rivage, 2007, p. 31.

**27** [No original lê-se: "Les artistes ne sont pas eux-mêmes enfermés, mais leur production l'est. Les musées comme les asiles et les prisons ont des gardiens et des cellules ; en d'autres termes des pièces neutres appelées "galeries". [...] Des œuvres d'art vues dans de tels espaces ont l'air de traverser une sorte de convalescence esthétique. Elles sont examinées comme autant d'invalides inanimés, attendant que des critiques les déclarent curables ou incurables. La fonction du gardien-conservateur est de séparer l'art du reste de la société. Ensuite vient l'intégration. Une fois que l'œuvre d'art a été totalement neutralisée, est devenue sans effet, abstraite, sûre et lobotomisée politiquement, elle est prête à être consommée par la société. Tout est réduit à une pitance visuelle et à une marchandise transportable."] SMITHSON, Robert. Cultural Confinement. In: **Documenta 5**. Kassel: Documenta GmbH/Verlagsgruppe Bertelsmann, 1972, section 17, p. 74.

dispositivos pode sugerir que os artistas e suas obras estão inteiramente dependentes de um sistema que eles não projetaram e, no entanto, o fazem funcionar, às vezes, contra sua vontade. Tal observação ecoa nas fortes posições assumidas por certos artistas desde os anos 1970. É o caso de Robert Smithson, quando ele contestou o papel dos curadores na Documenta organizada por Harald Szeemann em 1972:

*Os artistas não estão presos, mas sua produção está. Museus, como hospícios e prisões, têm guardas e celas; em outras palavras, salas neutras chamadas 'galerias'. [...] As obras de arte vistas em tais espaços parecem estar passando por uma espécie de convalescença estética. Elas são examinadas como inválidas, inanimadas, esperando que os críticos as declarem curáveis ou incuráveis. A função do guarda-conservador é separar a arte do resto da sociedade. Depois vem a integração. Uma vez que a obra de arte tenha sido totalmente neutralizada, ela tornou-se efeito, abstrata, segura e politicamente lobotomizada, ela está pronta para ser consumida pela sociedade. Tudo é reduzido à ninharia visual e à mercadoria transportável<sup>27</sup>.*

A noção de dispositivo se difundiu no mundo da arte e tem sido frequentemente usada para se referir especificamente a situações em que os objetos são colocados em um contexto com uma finalidade: instalações, objetos interativos, vídeo e cinema. Essa noção aparece, como Angelica Gonzalez observou, "quando se trata de evitar o termo obra de arte, que é muito conotado historicamente".

Também aparece, na mesma época, em relação às exposições: cenografia ou mediação. Tal noção se compromete a:

*ir além da condição de objeto ou artefato para integrar a disposição, ou seja, o ato de dispor, agenciar, organizar, combinar, compor, construir, coordenar ou montar. Todas estas operações sugerem a impossibilidade de isolar o objeto, artefato ou obra do espaço ou contexto, o que muitas vezes é institucional e implica necessariamente em integrar a situação do espectador. O dispositivo cria uma articulação de agenciamentos entre o público e os artefatos, as pessoas e as instituições<sup>28</sup>.*

Tal compreensão ativa da noção de dispositivo é herdada, aqui, da noção de disposição da retórica clássica, ou seja, a forma como os argumentos são agenciados no discurso em relação aos ouvintes: “Com efeito, o discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que fala, e o ouvinte; e o fim do discurso refere-se a este último, isto é, ao ouvinte”<sup>29</sup>. De fato, a retórica, ao enfatizar os meios a serem utilizados para levar argumentos a um público, funda em grande parte a prática da organização da exposição – pelo menos se a considerarmos como uma forma de discurso utilizando objetos: “o orador deve considerar o que tem a dizer, diante de quem, para quem, contra quem, em que momento, em que lugar, em que conjuntura, o que é dito no público, o que o juiz realmente pensa antes de

nos ouvir [...]”<sup>30</sup>. Se a questão do dispositivo – como agenciamento de textos e objetos – for de interesse direto para a prática da exposição, é como um método ou procedimento para produzir efeitos sobre os visitantes. Nas palavras de Jean Davallon:

*Montar uma exposição é, ao mesmo tempo, criar um meio de colocar o público em contato com os objetos. Quem concebe e realiza uma exposição dispõe “coisas” (painéis, vitrines, objetos, iluminação, audiovisuais, paredes, etc.) em um lugar. [...] a exposição [...] é uma instalação no mesmo espaço de coisas e de um público [...] ela comanda minha relação com as coisas<sup>31</sup>.*

O dispositivo em situação de exposição pode ser visto como um “jogo de relações” em vários níveis: a relação entre os objetos escolhidos; a relação entre objetos e o lugar onde são apresentados; a relação entre objetos e as informações associadas a eles; a relação entre os produtores de uma exposição e os

**28** GONZALEZ, op. cit., p. 15.

**29** [A tradução da citação em questão foi proposta por Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena em: ARISTÓTELES. **Obras Completas**: Retórica. 2ª ed. rev. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005, p. 104.] ARISTOTE, **Rhétorique**. Trad. C-É.Ruelle. Paris: Librairie Générale Française, 1991, p. 93 [1358b].

**30** QUINTILINIEN. **Institution oratoire**. Livres IV et V. Trad. J. Cousin. Paris: Les Belles lettres, 2003, p. 32 [52].

**31** DAVALLON, Jean. **Claquemer, pour ainsi dire, tout l'univers**: la mise en exposition. Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1986, p. 205.



objetos expostos; a relação de uma exposição com determinantes externos (o mundo da arte, a carreira dos artistas, dos críticos, etc.); a relação dos membros do público com o que é mostrado; a relação entre os membros do público dentro do contexto ou cenário da exposição.

As teorias tradicionais da arte têm muita dificuldade de entender este jogo de relação. Nesse sentido, o que mais frequentemente tem sido estudado pela história da arte, refletido pela filosofia da arte, conservado, estudado ou restaurado por museus, são objetos de arte. Daí a importância de tudo que está relacionado à sua integridade, autenticidade, inalienabilidade, etc., e, também, a importância de todas as abordagens que consideraram que devemos voltar às obras em si (ou pelo menos traí-las o mínimo possível). Essa abordagem, que se baseia em um legado de concepções platônicas, neoplatônicas e românticas da arte e da obra de arte (o que Jean-Marie Schaeffer chamou de “tradição especulativa<sup>32</sup>”) tem muitas consequências, inclusive sobre os direitos autorais e a ênfase colocada na relação entre artistas e obras. Em contraste, em uma exposição, vista como um dispositivo, tais noções estão em segundo plano, já que o que conta é um conjunto no qual os objetos desempenham um papel relativamente secundário, mesmo quando são colocados no centro.

Dito de outra forma: em uma exposição, o que é mostrado nunca são simplesmente objetos, mas objetos que são encenados, equipados, sequenciados, a fim de fazê-los falar. Essas são interpretações – não no sentido da hermenêutica, mas no sentido de um “jogo” jogado pelos vários atores da exposição – e as interpretações podem ser elas mesmas, bastante criativas. A crítica feita aos curadores, e particularmente aos curadores-autores ou curadores-artistas, é que o trabalho de interpretação é excessivo, injustificado e inútil, prejudicaria a integridade das obras, as trairia e as impediria de serem vistas por si mesmas.

**32** SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Art de l'âge moderne*. Paris: Gallimard, coll. NRF-Essais, 1992.

## Pensando sobre a experiência da visita

Que papel desempenha a experiência em relação ao evento da exposição e seu aparato? O que pode ser dito sobre a relação dos visitantes com o que lhes é mostrado? Geralmente, essas perguntas são tratadas de forma bastante superficial num contexto artístico, ora confundindo-se com generalizações e sentimentos vagos, ora fazendo pesquisas e perguntas resumidas em: Você está satisfeito? Você teve um momento enriquecedor? Você gostou do que viu? Curiosamente, quando tais per-

guntas são feitas, a resposta às vezes é que a exposição foi ruim (ou boa). Ou seja, uma pergunta sobre a experiência do sujeito é respondida com considerações sobre a qualidade dos objetos apresentados. Imagina-se que um bom objeto é equivalente a uma boa experiência, como se os objetos fossem responsáveis pela boa ou má experiência: parece impossível separar o julgamento sobre os objetos da natureza desses objetos, como se a experiência de seu encontro real não importasse.

A etimologia da palavra experiência é instrutiva. Pode referir-se ao “conhecimento da vida adquirida por meio de situações vividas”<sup>33</sup> – o que os alemães chamam de *Erfahrung* – ou pode referir-se à experiência única (*Erlebnis*), a singularidade irreduzível de certos momentos da vida. A palavra se refere frequentemente, também, à atividade científica, ao fato de “provocar um fenômeno com a intenção de estudá-lo”<sup>34</sup>, o que os ingleses e alemães chamam de *Experiment*. Essa polissemia tem eco no mundo da arte; basta pensar nas muitas práticas apresentadas como experimentais ou processuais, na postura dos artistas contemporâneos como pesquisadores ou, inversamente, em tudo que diz respeito ao fato de um espectador experimentar uma obra, sentir plenamente seus efeitos. Na verdade, a questão da experiência não é alheia a muitas noções tradicionalmente utilizadas na teoria da arte: o sensível, a

sensação, a percepção, a recepção, a apreciação, a atitude estética, etc. Talvez seja até uma questão de reunir todos eles, colocando lado a lado os fenômenos fisiológicos, os sentimentos dos espectadores, a poética dos autores e os efeitos dos inúmeros dispositivos que colocam em cena a arte.

A adoção de uma perspectiva que se concentra na experiência do sujeito e não no objeto que lhe dá origem ecoa o pragmatismo no sentido filosófico do termo. Tal abordagem procura constantemente basear seu raciocínio em fatos extraídos da experiência, considerando que o mundo não é uma entidade fixa e, em vez disso, é constantemente reconfigurado por nossas ações. Como disse William James: “o mundo permanece realmente maleável, esperando receber os toques finais de nossas mãos”<sup>35</sup>. Se a questão da experiência é central, é porque as ações humanas devem ser sempre vistas como relativas ao contexto que as envolve e às relações que elas geram. Charles Sanders Peirce diz de modo literal: “Não há absolutamente nenhuma diferença entre uma coisa dura e uma coisa mole enquanto não forem postas à prova”<sup>36</sup>.

**33** [“La connaissance de la vie acquise par les situation”,] segundo o dicionário Petit Robert.

**34** Ibid.

**35** [A tradução dessa citação é de Jorge Caetano da Silva em:

JAMES, William. **Pragmatismo**.

São Paulo: Martin Claret, 2005.]

JAMES, William. **Le Pragmatisme**.

Un nouveau nom pour d’anciennes manières de penser (1907). Paris: Flammarion, 2007, p. 269.

**36** [A tradução é de António Fidalgo em: PEIRCE, Charles Sanders.

**Como tornar nossas ideias claras**.

Universidade da Beira do Interior,

Covilhã, p. 1-25, s/d. Disponível em:

[http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-](http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-peirce-how-to-make.pdf)

[peirce-how-to-make.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-peirce-how-to-make.pdf). Acesso

em: 5 ago. 2021.] PEIRCE, Charles

Sanders. How to Make our Ideas

Clear. **Popular Science Monthly**, n.

12, jan. 1878, p. 286-302. Disponível

em: [http://www.peirce.org/writings/](http://www.peirce.org/writings/p119.html)

[p119.html](http://www.peirce.org/writings/p119.html). Acesso em: 23 nov. 2016.



O filósofo pragmático mais famoso a lidar com a arte, John Dewey, observa que a arte só é interessante quando ela informa nossa experiência de mundo. Nas primeiras páginas de *Art as Experience*, mesmo antes de falar sobre arte, Dewey dá o exemplo de uma mulher cuidando de suas plantas, de alguém cuidando do gramado da frente, ou de alguém assistindo a um incêndio, e observa que estas atividades aparentemente gratuitas dão às pessoas envolvidas uma grande satisfação que não está associada ao resultado de suas ações, mas sim ao curso da ação em si<sup>37</sup>. Essas pessoas, como o trabalhador que encontra prazer na qualidade do trabalho que realiza, demonstram, segundo Dewey, uma forma de engajamento artístico. Tal abordagem da experiência, em relação à questão da arte, recusa-se a limitar essa última à observação de certas categorias de objetos que teriam qualidades em si mesmos; recusa-se a questionar se existem ou não obras: traz antes à cena fenômenos de correspondência ou o sentimento de pertencer a uma comunidade.

Isso nos leva a considerar que qualquer fenômeno nunca é isolado e que deve estar sempre relacionado a outros fenômenos e a um contexto específico. O campo da exposição é emblemático nesse ponto de vista, pois é obviamente impossível considerá-lo – e menos ainda as obras que ele contém – isoladamente.

Uma obra é apresentada em um museu ao lado de outras obras com as quais ressoa ou às quais se opõe; o espaço de exposição pode ser solene, ruidoso, mal iluminado; uma visita pode ser solitária ou enriquecida por uma conversa com um amigo, etc.

De acordo com tal abordagem, uma obra de arte não pode ser considerada imutável, pois é constantemente reinterpretada, reavaliada, reproduzida na infinidade de experiências e porque é somente dentro desses diferentes processos que ela adquire significado e valor. Dewey oferece muitos exemplos em que a unidade da relação estética é assim derrotada, devido às variações de experiência. Trata-se de se opor às ideias de contemplação ou recepção passiva das coisas, a fim de afirmar que a experiência (ativa) é necessariamente constitutiva da maneira como o mundo é apreendido; tanto que é constantemente confrontada com outras experiências, aquelas das pessoas com as quais se interage.

A ideia de confrontar a arte com a vida comum implica uma mudança na maneira como olhamos para as atividades humanas, prestando mais atenção aos diferentes *arts de vivre*. Desse modo, a questão que se coloca é sobre a existência da arte enquanto

**37** DEWEY, John. *Art as Experience* (1931-34). New York: Perigee Books, 1980, p. 5.

atividade específica: se ela não se distingue de outras formas de experiência e se seu objetivo final é simplesmente de enriquecer a vida comum. Nessa perspectiva, Dewey não pretende condenar automaticamente a arte a uma posição subalterna ou instrumental; ao contrário, seu problema tipicamente pragmático é saber como a arte pode enriquecer a experiência comum, que obviamente não tem nada a ver com o modo pelo qual os objetos de arte são normalmente tratados por instituições de arte: valorizados, distanciados e sacralizados. Nisso, Dewey rompe com uma longa linha de teóricos que procuraram tratar as obras de arte como se fossem objetos especulativos. Ele também se opõe à ideia de um “desinteresse” da relação estética que excluiria qualquer dimensão prática, afetiva ou cognitiva. Para ele, a experiência é um todo que se nutre precisamente dos diferentes tipos de interesses que a enriquecem e lhe conferem seu valor específico. Dewey também não atribui nenhum privilégio particular ao artista; pelo contrário, ele considera que a atitude ativa do espectador, criando sua própria experiência, é tão importante quanto o ato artístico:

*Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas [mesmas] operações, de acordo com seu ponto de vista e seu interesse.*<sup>38</sup>

Substituindo a palavra “artista” por “curador”, é possível compreender melhor as questões de uma exposição em um espaço específico que combina as posições do artista, do mediador e do espectador. A compreensão de uma exposição não pode, em suma, ocorrer fora da construção consciente da experiência, de sua concepção, transmissão ou recepção.

## Conclusão: para uma análise pragmática da exposição

Como Jean Davallon observou, a exposição é antes de tudo um processo de apresentação das coisas a um público: “um dispositivo resultante de um agenciamento das coisas em um espaço com a intenção (constitutiva) de torná-las acessíveis aos sujeitos sociais”<sup>39</sup>. Além disso, reúne “dois enunciados diferentes (duas produções de linguagem), um pelo criador-realizador, outro pelo visitante”<sup>40</sup>. O enunciado produzido pelo curador tem por objetivo dizer

**38** [A tradução deste trecho é de Vera Ribeiro em: DEWEY, John.

**Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 137.] DEWEY, op. cit., p. 54.

**39** DAVALLON, Jean. **L'Exposition à l'œuvre.** Stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Harmattan, coll. Communication, 1999, p. 11.

**40** Idem. Gestes de mise en exposition. In: Idem, op. cit., 1986, p. 250.

ao visitante “como ele deve abordar [os] objetos, quais informações externas ele deve invocar; rumo a quais significados ele deve se orientar”<sup>41</sup>.

É claro que essa situação não é uniforme. Não ocorre nos museus de história ou de ciência, onde especialistas nestas disciplinas propõem formas de transposição didática do conhecimento acadêmico, nem nas exposições de arte, onde o artista também produz um enunciado que complementa ou compete com o do organizador. Neste aspecto as exposições de arte contemporânea diferem das de arte antiga e ainda mais daquelas dedicadas à ciência e tecnologia, aos fenômenos sociais ou comemorações históricas. Em uma exposição de arte contemporânea, o artista pode querer controlar a forma como seu trabalho é apresentado e, neste caso, é difícil para um curador anular suas recomendações: mesmo que o organizador seja benevolente, ele pode ser percebido como um obstáculo que perturba a relação direta com a obra.

Isso, sem dúvida, explica por que na arte contemporânea a situação da exposição é cada vez mais levada em conta na própria concepção das obras. Os artistas compreenderam a complexidade e as implicações das relações que uma exposição pode estabelecer com seus visitantes: qualquer trabalho também pode ser pensado em termos de sua relação com o público. Trata-se de obras *in situ*, mas também de “dispositivos plásticos” de todo tipo, que atuam sobre a percepção, participação, interação, relacionamento, etc. Isso concerne também à criação de *installations* a partir de filmes, fotografias, pinturas ou esculturas. Continuamente, as obras são de alguma forma adaptadas ou reinventadas de acordo com as especificidades de sua exposição.

Se os artistas estão tão apegados aos procedimentos para mostrar suas obras, é porque a exposição assumiu um papel considerável no mundo contemporâneo, como um meio de mobilizar os mais diversos públicos em torno de ideias de todos os tipos, muito além das questões artísticas. Os pontos de vista podem ser apresentados ao mundo, envolvendo artistas, pesquisadores, ativistas, atores de todas as áreas, com a ideia de criar situações de discussão ou fóruns. A contrapartida disso é que as obras muitas vezes desempenham um papel menor, às vezes ilustrando discursos mais amplos, que podem parecer marginalizar os artistas, mas também podem ser vistas como um apelo para que eles redefinam seu papel na sociedade.

## Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. **Qu'est-ce qu'un dispositif?** Dijon: Payot & Rivage, 2007.

ARISTOTE, **Rhétorique**. Trad. C-É.Ruelle. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

AUSTIN, John Langdon. **Quand dire, c'est faire**. Trad. G. Lane. Paris: Seuil, 1970 (1<sup>a</sup> ed. Oxford: Oxford University Press, 1962).

BAZIN, Germain. **Histoire de l'histoire de l'art**. De Vasari à nos jours. Paris: Albin Michel, 1986,

BENJAMIN, Walter. L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939). *In: Œuvres III, 1935-40*. Trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch. Paris: Gallimard, 2000.

BENVENISTE, Émile. De la subjectivité dans le langage (1958). *In: Problèmes de linguistique générale*, t. 1. Paris: Tel/Gallimard, 1966.

DAVALLON, Jean. **Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers**: la mise en exposition. Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1986.

DAVALLON, Jean. **L'Exposition à l'œuvre**. Stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Harmattan, coll. Communication, 1999.

DEWEY, John. **Art as Experience** (1931-34). New York: Perigee Books, 1980.

ELKINS, James. **Pictures and Tears**. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings. New York/London: Routledge, 2001.

FOUCAULT, Michel. **L'Archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, coll. NRF, 1969.

FOUCAULT, Michel. Le jeu de Michel Foucault (1977). *In: Dits et écrits*, tome II. Paris: Gallimard, 1994.

GILSON, Étienne. **Peinture et réalité**. Coll. Problèmes et controverses. Paris: Vrin, 1998 (1<sup>a</sup> ed. 1958), p. 26-27.

GLICENSTEIN, Jérôme. La rhétorique au musée. **Nouvelle revue**

**d'esthétique**, n. 6, 2010.

GONZALEZ, Angelica. Le dispositif : pour une introduction. **Marges**, n. 20.

GOODMAN, Nelson. **L'Art en théorie et en action**. Trad. fr. R. Pouivet. Coll. Tiré à part. Paris: L'Éclat, 1996 (1<sup>a</sup> ed. Cambridge: Harvard University Press, 1984).

HASKELL, Francis. **La Difficile naissance du livre d'art**. Trad. M-F. de Paloméra. Paris: RMN, 1992 (1<sup>a</sup> ed. Londres: Thames and Hudson, 1987).

HEIDEGGER, Martin. Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis (1936-38). *In*: Idem. **Gesamtausgabe**. Vol. 65. Edição de F.-W. von Herrmann. Francfort: Vittorio Klostermann, 1989.

INTERNATIONALE situationniste, n. 1, junho de 1958. Disponível em: <http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm>. Acesso em: 1 set. 2021.

JAMES, William. **Le Pragmatisme**. Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser (1907). Paris: Flammarion, 2007.

LÉVY, André. L'énigme de l'événement. **Connexions**, n. 98, 2012.

MALRAUX, André. **Le Musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 1965 (1947).

MARTINON, Jean-Paul (ed.). **The Curatorial**. A Philosophy of Curating. Londres: Bloomsbury, 2013.

NEWHOUSE, Victoria. **Art and the Power of Placement**. New York: The Monacelli Press, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. How to Make our Ideas Clear. **Popular Science Monthly**, n. 12, jan. 1878, p. 286-302. Disponível em: <http://www.peirce.org/writings/p119.html>. Acesso em: 23 nov. 2016.

QUINTILIEN. **Institution oratoire**. Livres IV et V. Trad. J. Cousin. Paris: Les Belles lettres, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'Art de l'âge moderne**. Paris: Gallimard, coll. NRF-Essais, 1992.

SMITHSON, Robert. Cultural Confinement. *In*: **Documenta 5**.

Kassel: Documenta GmbH/Verlagsgruppe Bertelsmann, 1972.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques** (1919). Trad. P.Klossowski. Paris: Gallimard/Tel, 1961.

ZEMACH, Eddy M. **Real Beauty**. University Park: The Pennsylvania State University, 1997.

## Sobre o autor

Jérôme Glicenstein é professor do departamento de Artes Plásticas na Université Paris 8. É responsável pela publicação da revista *Marges: revue d'art contemporain* (Presses Universitaires de Vincennes). Dentre as suas principais publicações estão *L'Art : une histoire d'expositions* (Presses Universitaires de France, 2009), *L'Art contemporain entre les lignes* (Presses Universitaires de France, 2013) e *L'Invention du curateur* (Presses Universitaires de France, 2015).

## Sobre a tradutora

Doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP) e mestra pelo mesmo programa - bolsista CNPq (2019) e FAEPEX (2018). Graduada em Letras/Francês pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita filho (UNESP/FCLAr) e também licenciada e bacharel em Letras com habilitação em Grego pela mesma universidade. Realizou intercâmbio internacional na França (Université Charles de Gaulle - Lille 3) e na Espanha (Universidade de Santiago de Compostela), dedicando-se à diferentes linguagens artísticas - pintura e escultura.

folha intencionalmente deixada em branco

Histórias da Arte em construção

# Corpos antropomórficos nos códices mixteco- nahuas. Composição e representação de seres e entes variados

Eduardo Natalino  
dos Santos



A Ana Guadalupe Díaz Álvarez e a Leila Maria França,  
*in memoriam.*

## Palavras-chave

Cosmologias e histórias indígenas. Corpos nos códices mixteco-nahuas. Tradições de pensamento e escrita mesoamericanas. Códices Borbónico, Zouche-Nuttall, Viena e Borgia. História pré-hispânica da Mesoamérica.

## Resumo

Apresentarei uma tipologia dos corpos antropomórficos nos códices mixteco-nahuas para apontar suas diversas maneiras de composição gráfica e mostrar como eles são constituídos e representados de modo a dar conta de uma imensa gama de seres e entes, humanos e não humanos. Mostrarei a vigorosa proeminência que as histórias e as cosmologias mesoamericanas registradas nesses códices conferem a essa enorme e diversa gama de seres e entes, constituídos e representados principalmente por meio de características típicas do corpo humano, as quais se compõem e associam com características típicas de outros tipos de corpos, vegetais, animais e minerais, ou de artefatos.

## Introdução: corpos nos códices mixteco-nahuas

Minhas pesquisas têm se dedicado centralmente a analisar as concepções de tempo, espaço, passado e agentes nas cosmologias e histórias dos povos indígenas da Mesoamérica e dos Andes Centrais registradas em códices pictográficos, imagens e textos alfabéticos produzidos pelos próprios indígenas dessas duas macrorregiões histórico-culturais. A partir dessa experiência, apresentarei uma tipologia dos corpos antropomórficos nos códices mixteco-nahuas para apontar suas diversas maneiras de composição gráfica e mostrar como eles são constituídos e representados de modo a dar conta de uma imensa gama de seres e entes, humanos e não humanos.

Em outras palavras, mostrarei a vigorosa proeminência que as histórias e as cosmologias mesoamericanas registradas nesses códices conferem a uma enorme gama de seres e entes variados, construídos e representados principalmente por meio de características típicas do corpo humano, as quais se compõem e se associam com características típicas de outros tipos de corpos, vegetais, animais e minerais, ou de artefatos.

Desse modo, essa opção estaria a serviço de histórias e cosmologias que não se realizam ou ocorrem apenas pela atuação dos deuses e dos humanos, mas também pela ação dos vegetais, animais, minerais e dos artefatos. Essa variada gama de agentes abarcaria não apenas aqueles que nós consideramos animados – ou seja, portadores de subjetividade e de potência criativa, entre outras qualidades, como os deuses e os homens –, mas também os seres que costumamos pensar como desprovidos de alma, pensamento e subjetividade, isto é, como entes pertencentes apenas ao que chamamos de mundo natural.

O exercício de classificar os corpos antropomórficos nos códices mixteco-nahuas resultou em uma tipologia com as seguintes categorias: a) corpos que apresentam características quase ou exclusivamente humanas, que chamaremos de corpos antropomórficos e (quase) nada mais; b) corpos que combinam características humanas com alguns traços típicos de outras espécies ou

**1** *Códice vindobonensis*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos I). *Códice Zouche-Nuttall*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos II). *Códice Borgia*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Espanha: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (Códices Mexicanos V). / *Códice borbónico*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III).

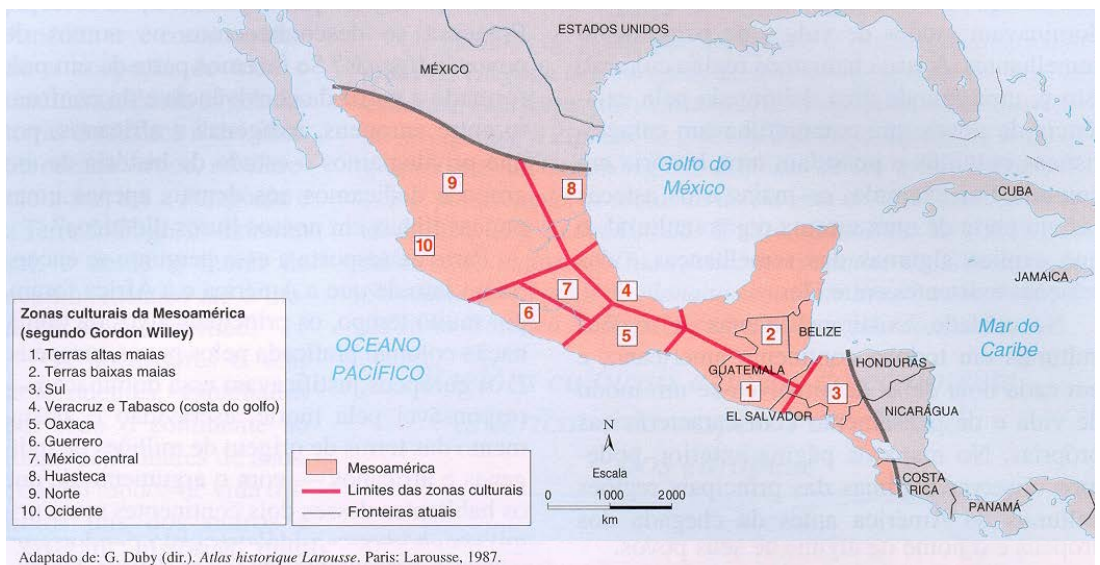
**2** A região exata de produção do *Códice Borgia*, assim como a do *Códice Fejérváry-Mayer* e de outros códices que constituem o chamado Grupo Borgia, é desconhecida, mas, certamente, se situa na área entre o altiplano central mexicano e o vale de Oaxaca. Os códices procedentes dessa área têm sido classificados como de estilo *mixteca-Puebla*, denominação que parte da macro etnia dos mixtecos, predominante na porção oeste do atual Estado mexicano de Oaxaca, e de Puebla, designação de um outro Estado mexicano e também de sua capital, que fora uma importante cidade colonial. Sendo assim, talvez seja mais

adequado classificá-los como de estilo *choluteca-tlaxcalteca*, termos que derivam de duas importantes cidades pré-hispânicas dessa área: Cholula e Tlaxcala. De todos os modos, esses códices empregam o sistema de escrita mixteco-nahua, o mesmo utilizado nos códices *Vindobonense*, *Zouche-Nuttall* (de procedência mixteca) e *Borbónico* (de procedência nahua).

entes, animais, vegetais e minerais ou de artefatos, que chamaremos de corpos antropomórficos com sobreposição de trajes, peles e partes de corpos não humanos; c) corpos que apresentam, de modo predominante, características de entes não humanos, deuses, animais, vegetais, minerais e de artefatos, mas que ainda assim são corpos algo antropomórficos, que chamaremos de corpos fundidos ou inventados em composições orgânicas. Realizarei isso com base na análise de três códices pictográficos pré-hispânicos – os códices *Viena* ou *Vindobonense*, *Zouche-Nuttall* e *Borgia* – e de um códice colonial tradicional, ou seja, bastante apegado às tradições de escrita e pensamento pré-hispânicas – o *Códice borbónico*.<sup>1</sup>

Antes de adentrar na apresentação da tipologia e respectivas reflexões sobre os entes e agentes das históricas e cosmologias mesoamericanas, realizarei uma breve introdução sobre os códices pictográficos mixtecos e nahuas, produzidos nas regiões assinaladas, respectivamente, com os números 5 e 7 no mapa (Figura 1).<sup>2</sup>

Figura 1: **Mapa da Mesoamérica com a subdivisão de suas regiões culturais.** SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Cidades pré-hispânicas do México e América Central*. São Paulo: Atual Editora, 2004, p. 10.



Os códices pictográficos mixtecos-nahuas são manuscritos feitos com pele de animais, especialmente de veado, ou com papel produzido com fibras vegetais, especialmente as da casca de uma espécie de figueira, chamado de papel *amate* ou *amatl*, ou com as fibras do agave e chamado então de papel agave, uma espécie de suculenta, que aparece frequente e erroneamente denominada como um cacto. O formato de códice mais difundido no período pré-hispânico era o de biombo, que pode ser visto na Figura 2, e que permite várias formas de manuseabilidade: desde a exibição de uma ou duas páginas por vez – desse modo se poderia percorrer ou folhear todo o manuscrito – até a exibição de seções inteiras ou mesmo de um lado completo do manuscrito, que assim, totalmente aberto, se apresenta como uma tira ou faixa. A abertura completa ou de seções dos manuscritos era realizada, em geral, no chão, para que se pudesse caminhar ao seu largo e percorrer as histórias e cosmologias neles grafadas – também há notícias de manuscritos abertos e fixados em paredes. São bastante portáteis, como os nossos livros, e muitos deles possuem registros grafados nas duas faces da tira de papel ou pele.

Figura 2: **Visão do Códice Zouche-Nuttall semiaberto.**  
*Códice Zouche-Nuttall*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos II).







Figura 3: **Página cinquenta e dois do Códice Zouche-Nuttall.** *Códice Zouche-Nuttall.* Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos II), p. 52.

Tanto os papéis como as peles de animais recebiam uma fina camada de estuque branco e sobre ela se pintava-escrevia, pois se trata de um sistema de representação que combinava elementos que classificamos como iconográficos, pictóricos ou figurativos, como as oito personagens antropomórficas que aparecem na página cinquenta e dois do *Códice Zouche-Nuttall* (Figura 3), com o registro de um repertório de glifos ideográficos e fonéticos com significados muito precisos e ordenados segundo certos sentidos de leitura, como todos os outros elementos dessa mesma página, inclusive as linhas verticais vermelha, que delimitam a sequência de leitura no interior da página – neste caso, de tipo bustrofédon, de baixo para cima, de cima para baixo e da esquerda para a direita, ou seja, em ziguezague. No sistema mixteco-nahua, prevalecem os glifos ideográficos que significam números, datas, conceitos e marcações do sistema de calendário, antropônimos e topônimos, além de um grande conjunto de verbos, como falar, guerrear, capturar, oferecer etc. Por essas razões, denomino os sistemas

mesoamericanos de representação empregados nos códices e em outros tipos de suporte como sistemas pictográficos, seja o sistema mixteco-nahua ou os sistemas maia, olmeca e zapoteca, mesmo que no sistema mixteco-nahua predominem os glifos ideográficos enquanto que no sistema maia, os fonéticos. Assim, o resultado final, independentemente do sistema regional, é sempre uma imagem-texto ou um texto-imagem.

Os temas tratados nesses manuscritos pictográficos são bastante variados. Os mais recorrentes são: a *conta e os prognósticos dos 260 dias do tonalamatl* em manuscritos classificados como *tonalpohualli*; as *histórias-cosmologias* de certas regiões ou cidades ordenadas pela *conta dos 52 anos sazonais* ou *xiuhmolpilli* em manuscritos chamados de *xihuahmatl*; as *cosmologias e rituais* em manuscritos chamados de *teoamatl* ou *livro dos deuses*. Não se trata de gêneros literários rigidamente separados. No entanto, as presenças mais expressivas e estruturantes da *conta dos dias (tonalamatl)*, da *conta dos anos (xiuhmolpilli)* ou dos entes sobre-humanos que criaram e transformaram os sóis e os mundos ocorrem em certos conjuntos de códices e isso nos permite classificá-los como, respectivamente, *tonalamatl*, *xihuahmatl* ou *teoamatl*. A página cinquenta e dois do *Códice Zouche-Nuttall* (Figura 3) exemplifica um códice de tipo *xihuahmatl*, ou seja, que contém uma narrativa de índole mais histórica e estruturada com base na conta dos 52 anos sazonais, mas que, ao mesmo tempo, apresenta também temas e eventos cosmológicos, nos mostrando a fluidez da fronteira entre esses tipos de narrativas e manuscritos correspondentes. Por exemplo, em sua porção centro-direita está o Senhor Oito Veado Garra de Jaguar sentado em um pequeno banco de pedra, com seu traje de jaguar e seus nomes nos três glifos que estão à frente de seu rosto (Oito Veado) e de sua perna (Garra de Jaguar). A mesma personagem aparece na região centro-superior da página, posicionada em pé e de frente a outra personagem antropomórfica, que possui suas pernas semiflexionadas e que porta oferendas em suas duas mãos. Novamente, na porção inferior-esquerda da mesma página, o Senhor Oito Veado Garra de Jaguar aparece com o seu corpo tingido de negro e o rosto do ente sobre humano denominado Quetzalcoatl Nove Vento, que tem o seu nariz perfurado por xamã-sacerdote. Todas essas personagens possuem nomes próprios grafados nessa cena-texto do códice e são consideradas históricas, para dizer de algum modo; e todos esses eventos estão datados por meio de glifos calendários, como os três glifos que se encontram na porção centro-superior da página, acima da personagem com as pernas semiflexionadas: dia 13 *cipactl* ou *jacaré* do ano 7 *calli* ou *casa*, data que corresponde-

ria a um dia do ano 1097 d.C. de nosso calendário cristão-gregoriano. No entanto, isso não impede a completa identificação e nomeação de uma dessas personagens históricas como Nove Vento Quetzalcoatl, ente sobre humano que ajudou a criar os seres humanos atuais há muito tempo, que foi governante de várias cidades mesoamericanas no período pós-clássico (séculos IX ao XVI) e que, ao final, perseguido por seu inimigo Tezcatlipoca, decidiu marchar em direção ao ocidente e se transformou em Vênus.

Com base nessa pequena introdução ao universo dos códices pictográficos mesoamericanos, suas temáticas, formatos e modos de composição, podemos avançar para a tipologia tripartite que identificamos nesses quatro manuscritos para refletir sobre as atuações dos seres e entes representados nessas *histórias-cosmologias* ou *xiuhamatl* – como são os códices *Zouche-Nuttall* e *Viena* –, nos manuais de *conta e prognósticos dos 260 dias* ou *tonalamatl* – como é a seção do *Códice Borbónico* que iremos analisar – e nas narrativas de *cosmologias e rituais* ou *teoamatl* – como é a seção do *Códice Borgia* que iremos evocar.

## A – Corpos antropomórficos e (quase) nada mais

Os códices mixteco-nahuas contêm um número bastante reduzido de representações de corpos antropomórficos desprovidos de combinação, composição ou cobertura de elementos alheios a eles, como partes de outros seres, trajes e artefatos. Esse tipo de representação, de corpos antropomórficos e (quase) nada mais, pode ser visto, por exemplo, na porção superior-esquerda da página três do *Códice Borbónico* (Figura 4), que traz a figura de um ser humano que veste apenas um *maxtlatl* ou *tanga* branca e tem seus cabelos amarelos enfeixados sobre sua cabeça e no interior da mão fechada de uma portentosa personagem, que tem sido identificada como Quetzalcoatl.

Na porção central da página doze do *Códice Borbónico* (Figura 5), temos novamente dois corpos antropomórficos e (quase) nada mais: o corpo de uma mulher totalmente nu, marcado pela presença de seios; e o de um homem, identificado por seu *maxtlatl* branco, ou seja, uma *tanga* formada por uma faixa de tecido que perpassa o meio das pernas e o entorno da cintura, onde é atada. Ambos estão associados diretamente com manchas de sangue contíguas ou sobrepostas aos seus corpos, que estão rodeados por oito glifos ideográficos de *tetl*, que significa *pedra*. Trata-se de uma mulher e de um homem que teriam sido apedrejados por adultério.



Embora extrapole o objeto da análise aqui proposta, focada nos corpos antropomórficos, será proveitoso notar – para uma ideia que começaremos a desenvolver em seguida – que esse mesmo tipo de representação, ou seja, de corpos compostos de modo quase esquemático e relativamente figurativo, também ocorre com os animais, vegetais e artefatos nos códices mixteco-nahuas. Por exemplo, no grande quadrângulo que ocupa a porção superior-esquerda e central da página três do *Códice borbónico* (Figura 4) há um *tecpatl* branco e vermelho, isso é, um *punhal de pederneira*, *pedernal* ou *sílex*; uma aranha, uma serpente partida e dois vasos com oferendas. Essas imagens estão situadas acima e abaixo de duas figuras antropomórficas ostensivamente paramentadas e que dominam a cena do grande quadrângulo delineado em vermelho.

Figura 4: **Página três do Códice borbónico.** *Códice borbónico*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III), p. 3.





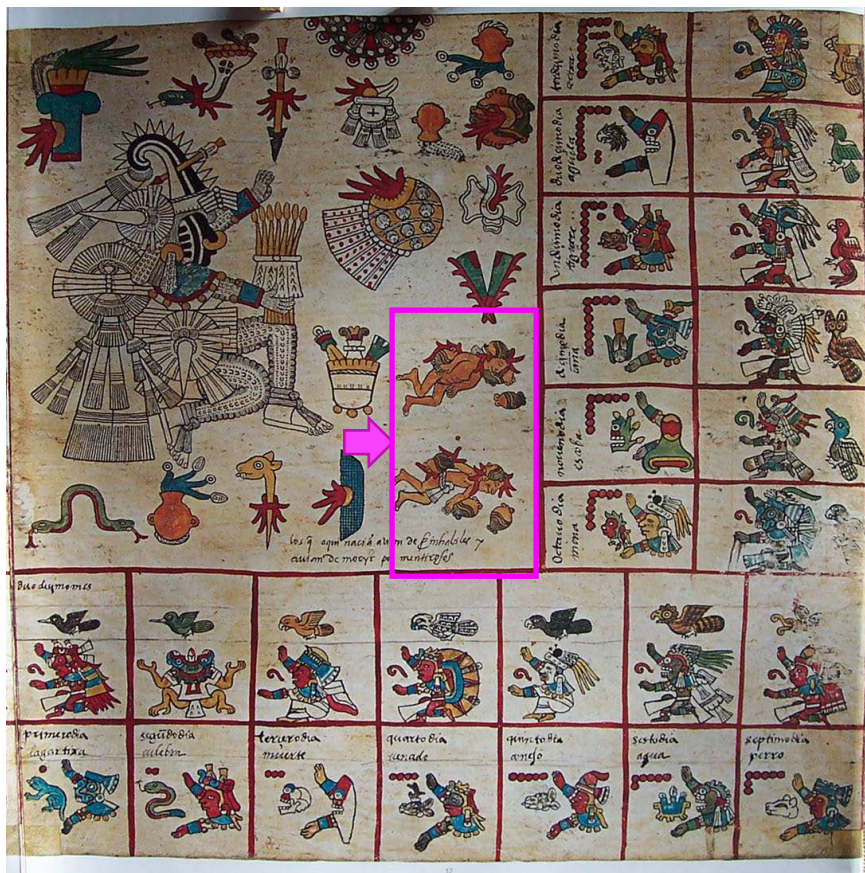


Figura 5: **Página doze do Códice borbónico.** *Códice borbónico.* Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III), p. 12.

A ideia que desenvolveremos já a partir dessa pequena amostra de imagens consiste em defender que as representações de corpos antropomórficos ou de animais, vegetais e artefatos icônicos, mas esquemáticos e desprovidos de paramentos ou partes e características de corpos de outras espécies, indicam sempre personagens ou elementos com muito pouco ou quase nada de atuação e poder nas cenas-textos dos códices mixteco-nahuas. Com raríssimas exceções, esses corpos figuram muito mais como objetos de uma agência do que propriamente como corpos atuantes nesses códices. É o caso do homem quase nu que vimos na página três do *Códice Borbónico* (Figura 4), que está preso pelos cabelos pela mão direita da portentosa figura antropomórfica que possui uma série de aparatos em seu corpo, dos quais falaremos adiante. Também é o caso da aranha, da serpente, dos vasos e do

punhal de pederneira que apontamos nessa mesma página, que estão dispostos como oferendas ou como elementos para confirmar prognósticos. Em suma, há um contraste muito nítido entre esses corpos e artefatos desprovidos de aparatos ou da combinação com elementos de outros seres e, por exemplo, as duas grandes personagens antropomórficas que incorporam trajes, aparatos e elementos de outros seres e que são os principais agentes da cena-texto composta nesse quadrângulo da página três do *Códice Borbónico*.<sup>3</sup>

Isso não ocorre apenas no *Códice Borbónico*. Por exemplo, na porção inferior-esquerda da página dezenove do *Códice Borgia* (Figura 6) há duas árvores representadas de modo esquemático e relativamente figurativo. Elas, também nesse caso, figuram muito mais como objetos de atuações ou de composição da cena-texto dominada por Tlahuizcalpantecuhtli, com seu corpo rajado em vermelho e branco e sua mandíbula descarnada, do que como entes atuantes.

É bastante relevante assinalar isso porque os vegetais, assim como os minerais e alguns artefatos, como iremos ver,

são agentes ou personagens de primeira grandeza em muitas cenas-textos dos códices mixteco-nahuas. Por exemplo, na porção centro superior dessa mesma página do *Códice Borgia* (Figura 6) há outra árvore, muito maior do que as duas que mencionamos antes e que, ademais, é composta com diversos outros elementos, que extrapolam o tom esquemático e mais figurativo das duas anteriores: possui raízes à mostra, um enorme corte do qual jorra sangue e dois olhos – um deles, com sobancelha – e, além disso, está em articulação direta com uma serpente e uma águia. Voltaremos a esse tema, ou seja, o da indicação de poder e atuação dos corpos vegetais por meio da presença de características ou elementos típicos dos corpos antropomórficos. Mas, antes, iremos examinar os corpos antropomórficos que apresentam sobreposição de trajes, peles e partes de corpos não humanos.

## B – Corpos antropomórficos com sobreposição de trajes, peles e partes de corpos não humanos

Trataremos agora de analisar a presença de corpos antropomórficos com sobreposição de trajes, peles, partes de corpos não humanos e que aparecem ainda

**3** Não iremos, nesta ocasião, analisar as imagens que estão nessa espécie de grade composta por pequenos quadrângulos vermelhos, que se dispõem como um grande L invertido lateralmente quando vistos em sua totalidade. Essa opção se deve ao fato de termos uma presença de corpos antropomórficos mais completos no que podemos chamar de cenas-texto dos códices mixteco-nahuas, ou seja, em suas porções ou elementos que possuem uma natureza mais figurativa ou iconográfica, como é o caso dos elementos que compõem esses grandes quadrângulos que ocupam todas as porções superiores-esquerdas das dezoito primeiras páginas do *Códice Borbónico*: um *tonalamatl* ou seção dedicada à conta e prognósticos dos 260 dias do *tonalpohualli*. Por sua vez, as imagens contidas nas grades em formato de L invertido lateralmente, que ocupam o restante das mesmas primeiras dezoito páginas, seriam de índole mais glífico-ideográfica, ou seja, seriam mais textos-cenas do que cenas-textos.



em articulação com artefatos. Iremos demonstrar que há uma proeminente predominância desses corpos mais complexos e compostos nos códices mixteco-nahuas, pois, como vimos, o corpo humano desprovido de trajes, de outras peles, de parte de corpos não humanos e de artefatos é, sempre, um corpo sem agência e poder. Inversamente, os corpos antropomórficos providos desses elementos são atuantes, poderosos e, assim, dominam as histórias, cosmologias e prognósticos no mundo mesoamericano.

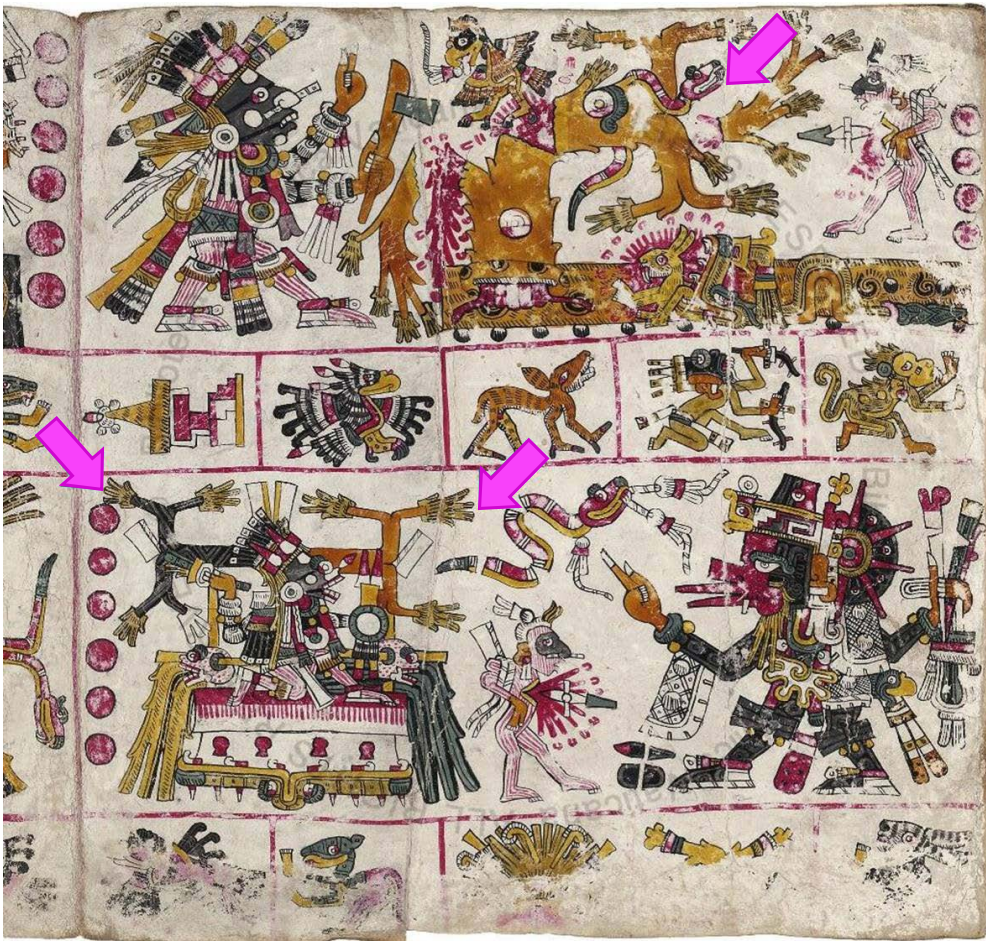


Figura 6: **Página dezanove do Códice Borgia.** *Códice Borgia.* Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Espanha: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (Códices Mexicanos V), p. 19.





Figura 7: **Página treze do Códice borbónico.** *Códice borbónico*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III), p. 13.

Comecemos pela grande personagem antropomórfica posicionada na porção superior-esquerda da página três do *Códice Borbónico*, denominada Tepeyollotl-Tezcatlipoca (Figura 4) por portar o glifo do *espelho fumegante* ou *tezcatlipoca* no lugar de um dos seus pés.<sup>4</sup> É apresentada em postura bastante humanizada – ereta, com pernas semiflexionadas e braços levantados –, mas, além da postura, somente suas duas pequenas mãos e um de seus pés são tipicamente humanos. Todo o restante de seu corpo, inclusive sua cabeça e rosto, é composto como um jaguar que porta uma grande quantida-

de de adereços, tipicamente humanos. As duas mãos e o pé humanos sobrepostos pelas garras de jaguar indica que se trata da pele do animal sobreposta a um corpo humano. Isso se tornará mais claro ao analisarmos casos em que a composição entre os corpos humanos e os corpos de animais, vegetais e minerais ocorre de maneira mais orgânica; e não pela solução pictórica que sugere a sobreposição, como é o caso desse Tezcatlipoca.

Na porção superior-esquerda da página treze do próprio *Códice borbónico* (Figura 7) esse mesmo tipo de solução figurativa aparece no par de grandes imagens antropomórficas que dominam o quadrângulo delineado em vermelho. À esquerda, um corpo antropomórfico representado de frente, com os braços abertos, cotovelos apoiados nos joelhos e mãos voltadas para cima. Suas pernas estão abertas, em posição tipicamente associada ao parto nos códices mixteco-nahuas. Em seus dois punhos, há outras duas mãos humanas conectadas a uma pele humana corrugada e sobreposta, portanto, ao corpo antropomórfico, que se faz visível pelo rosto, mãos e pés com sandálias. Trata-se de Tlazolteotl-Ixcuina, a Senhora do Algodão, da Sexualidade, da Podridão e da Vida identificada por seus adornos de algodão na cabeça, por sua postura de parturiente e, justamente, por vestir uma pele humana. Ao seu lado direito figura o outro patrono da trezena de dias registrada nessa página. Em pé, ereto e com apenas pés e braços tingidos de

negro e levantados à frente do corpo à mostra, esse ser possui praticamente todo o seu corpo coberto por uma pele de águia com plumas e asas. Aqui, a sobreposição da pele-plumas de águia é sugerida tanto pela presença de braços humanos como de pés humanos com sandálias.

Esse tipo de solução figurativa é bastante comum nos códices mixteco-nahuas, com variações no grau de cobertura da pele sobreposta ao corpo antropomórfico, ou seja, a pele pode envolver o corpo humano de modo mais ou menos extenso. No entanto, como vemos nesse caso (Figura 7) e também na representação de Tepeyollotl-Tezcatlipoca da página três do *Códice borbónico* (Figura 4), esse tipo de solução por vezes se combina com a que iremos analisar no próximo tópico, que produz efeitos figurativos de aparência mais orgânica ao agregar corpos de espécies diferentes de seres. No caso de Tepeyollotl-Tezcatlipoca, no canto superior-esquerdo da Figura 4, embora suas mãos e um

4 Note-se que a divisão proposta antes para as páginas dessa seção do *Códice Borbónico* – entre a predominância de elementos figurativos ou iconográficos nesses grandes quadrângulos delineados em vermelho e a predominância de glifos na grade de pequenos quadrados, também delineados em vermelho e que, em sua totalidade, conformam um L invertido lateralmente – é apenas uma tendência de preponderância; e não uma separação taxativa entre a porção da página destinada às imagens de cunho figurativo-icônico e a porção destinada aos glifos ideográficos ou fonéticos. Esse caso nos mostra, justamente, um exemplo em que o glifo que nomeia a personagem encontra-se absolutamente integrado ao seu corpo, como se fosse o seu pé, ou seja, como parte do que podemos chamar de cena-texto.

de seus pés humanos sejam visíveis, vimos que o restante de seu corpo está coberto por uma pele de jaguar. No entanto, sua cabeça em nada demonstra esse tipo de solução, ou seja, a sobreposição da pele do jaguar sobre o corpo antropomórfico, que é muito comum nos códices mixteco-nahuas: por exemplo, na representação do Senhor Oito Veado Garra de Jaguar, na lateral direita da página cinquenta e dois do *Códice Zouche-Nuttall* (Figura 3), também vestido com uma pele de jaguar que encobre praticamente todo o seu corpo, exceto seus pés, mão direita e rosto, visivelmente antropomórficos. Distintamente, no caso de Tepeyollotl-Tezcatlipoca (Figura 4), a cabeça do jaguar ocupa totalmente, inclusive com suas presas e língua, o lugar da cabeça de um corpo indubitavelmente antropomórfico. O mesmo ocorre com a figura antropomórfica que analisamos antes, descrita como um corpo humano coberto por uma pele de águia com suas penas, na qual, sua cabeça também é totalmente de águia (Figura 7).

Esse tipo de solução figurativa, de caráter mais orgânico, também está presente na grande figura antropomórfica da porção superior-esquerda da página dezessete do próprio *Códice borbónico* (Figura 8), que tem sido identificada como Chalchiuhtotolin ou o Precioso Peru, ente reconhecido por portar a pele dessa ave. Como podemos ver, a figuração sugere claramente que a pele está sobreposta ao corpo humano, nesse caso um pouco mais exposto do que no caso anterior, pois podemos ver seus pés e seu rosto humano conjugados com a pele das pernas, os pés e a cabeça com o bico da ave. No entanto, note-se que essa figura antropomórfica não possui braços, mas apenas as asas da ave em contiguidade absolutamente orgânica com a cabeça, o tronco, as pernas e os pés, todos tipicamente humanos, além da própria postura. Veremos, a seguir, que os corpos antropomórficos de muitas outras importantes personagens das histórias, cosmologias e contas calendárias registradas nos códices mixteco-nahuas apresentam essa solução figurativa, de caráter mais orgânico e de modo total na composição gráfica, ou seja, sem sugerir a sobreposição de corpos de espécies diferentes ou de suas partes. Essas figuras antropomórficas remetem a seres humanos que vestem a pele de animais e/ou a entes humano-jaguares, humano-águias ou humano-perus? Ou remetem ainda a seres de uma espécie se transformando em outras por meio da apropriação e da vestimenta de suas peles? Nesta ocasião, infelizmente, não iremos tratar dos sentidos e significados dessas imagens, pois isso nos desviaria do propósito principal deste texto: analisar as formas e soluções figurativas empregadas para produzir os corpos antropomórficos nos códices



mixteco-nahuas demonstrando que, por um lado, os corpos antropomórficos ou de animais, vegetais e artefatos desprovidos de paramentos ou partes e características de corpos de outras espécies indicam sempre personagens com muito pouco ou quase nada de atuação e poder; por outro lado, que a indicação de poder e atuação dos corpos vegetais, minerais ou de artefatos é realizada por meio da presença de características ou elementos típicos dos corpos antropomórficos nesses seres ou entes.



Figura 8: **Página dezessete do Códice borbónico.** *Códice borbónico*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III), p.17.



## C – Corpos fundidos ou inventados em composições orgânicas

Um excelente exemplo desse tipo de solução gráfica encontra-se na figura da direita do par de grandes corpos que dominam o quadrângulo superior-esquerdo da página dezesseis do *Códice borbónico* (Figura 9). Trata-se de Xolotl, um dos patronos dessa trezena de dias, como Tepeyotl-Tezcatlipoca, Mayahuel, Chalchihuatolin e Tlazolteotl-Ixcuina, mencionados antes, todos eles considerados *teotl*, conceito nahua para designar seres portentosos e potentes, em geral, traduzido como *deus/deusa*. Xolotl aparece ali em postura tipicamente humana, mas com um corpo canino; e não vestindo a pele do animal, como vimos ocorrer em outros casos.



Figura 9: **Página dezesseis do Códice borbónico.** *Códice borbónico*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III), p.16.





Figura 10: **Página oito do Códice borbónico.** *Códice borbónico*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III), p. 8.

Nos códices mixteco-nahuas, esse tipo de solução figurativa, de caráter mais orgânico e que envolve formas antropomórficas, vai muito além do que vimos. Há um grande universo de imagens compostas de maneira ainda mais orgânica e nas quais não predomina a forma ou a postura do corpo antropomórfico. Sendo assim, por vezes, é impossível distinguir se se trata de um corpo antropomórfico ou de um corpo vegetal, por exemplo, composto com parte de um corpo humano, como pode ser visto na porção superior-esquerda da página oito do *Códice borbónico* (Figura 10). Essa personagem é conhecida como Mayahuel, entidade feminina relacionada ao agave e ao pulque, bebida fermentada a partir do sumo e das folhas do agave. Na cena, podemos ver, justamente, o agave como a base do corpo dessa figura que possui dorso, braços e cabeça antropomórficos, mas que também possui a flor ou pendão do próprio agave

5 Nos estudos sobre os povos indígenas da Mesoamérica, pouca atenção tem sido dada ao universo vegetal, especialmente quando se trata de estudar suas cosmologias e atos cerimoniais. Por outro lado, muito se tem escrito sobre esses atos quando eles envolvem o derramamento de sangue, ou seja, sobre as cerimônias que envolvem o derramamento de sangue do próprio ofertante ou de outros corpos animais. No entanto, os seres vegetais estão igualmente presente nos códices pré-hispânicos e nos conjuntos arqueológicos de oferendas – ou, talvez, até ultrapassem as oferendas que envolvem sangue.

em contiguidade à parte superior de sua cabeça, constituindo-se como o prolongamento da planta que domina a base da imagem. Trata-se de um corpo humano-vegetal, no qual predominam elementos do agave.<sup>5</sup>

Esse mesmo tipo de solução também é empregado com corpos minerais e com artefatos, ampliando muito o leque de seres e entes atuantes nas histórias e cosmologias mesoamericanas registradas nos códices mixteco-nahuas. Em outras palavras, pensamos que a grafia de elementos típicos do corpo antropomórfico – sua postura ou elementos diacríticos – em combinação com vegetais, artefatos e corpos minerais é empregada sempre que se quer comunicar ou manifestar a presença de vida subjetiva e ativa nessas espécies.

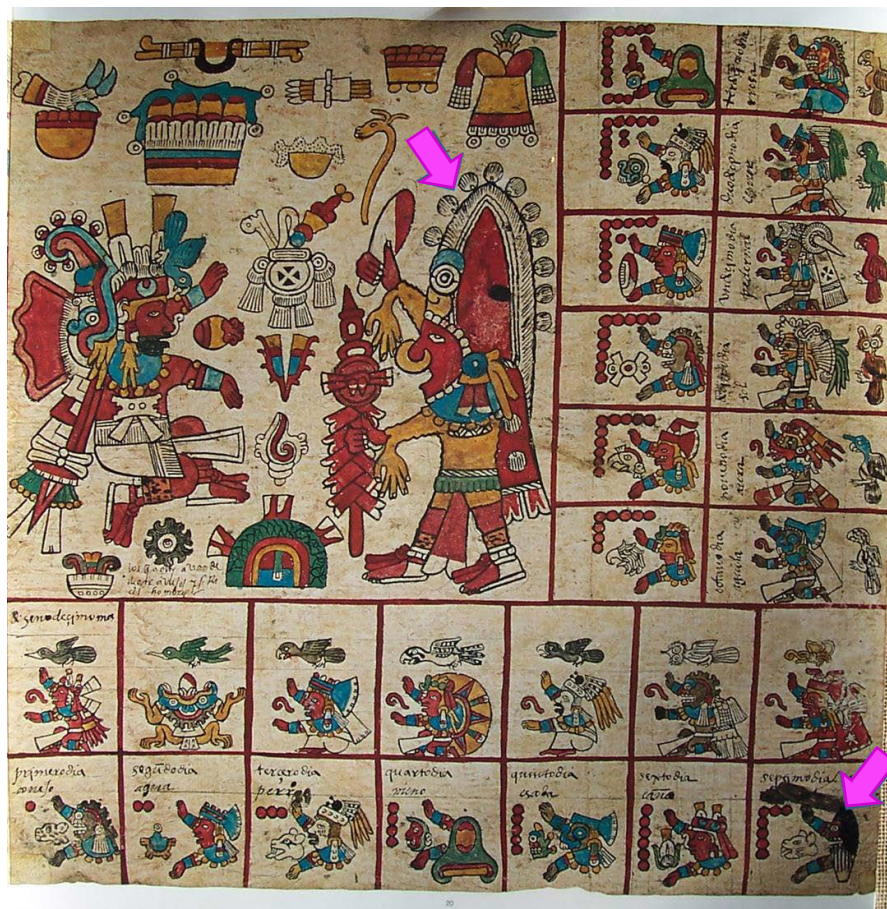


Figura 11: **Página vinte do Códice borbónico.** *Códice borbónico.* Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III), p. 20.



6 O *Códice Viena* foi produzido por alguma das comunidades políticas da região da Mixteca Alta no período pré-hispânico e apresenta uma cosmologia-história ordenada cronologicamente nas cinquenta e duas páginas de sua face principal ou reto, ou seja, o lado que se considera como frente nas folhas de papel ou pergaminhos, tema distinto, portanto, da seção de caráter calendário e mântico que temos analisado do *Códice Borbónico*. Trata-se de uma narrativa da constituição da idade atual do mundo, que seria a quarta ou a quinta e, portanto, vinculada a essas idades anteriores, quando-onde existiram outras humanidades e outros tipos de seres humanos, que possuíam corpos feitos de madeira ou de barro e que foram substituídos pelos seres humanos atuais, cujos corpos são constituídos de milho. Desse modo, o *Códice Viena* começa sua narrativa com os momentos-locais iniciais de constituição da idade-mundo atual, após as chuvas torrenciais e cataclísmicas que fizeram as águas do céu cair e se juntarem com as águas da terra, inundando a superfície da terra e destruindo os seres humanos dessa idade anterior. Em seguida a esses episódios cosmológicos, em absoluta contiguidade formal, narrativa e calendária, o relato desemboca na história de certos grupos humanos atuais, pertencentes à macro etnia dos mixtecos. Isso ocorre, principalmente, a partir da atuação de Quetzalcoatl ou Senhor Nove Vento nesse caso, que é um demiurgo principal da idade-mundo atual e uma espécie de patrono civilizador comum às comunidades políticas mesoamericanas dos períodos clássico (séculos II ao IX) e, especialmente, pós-clássico (séculos X ao XVI).

Por exemplo, no extremo inferior-direita da página vinte do *Códice borbónico* (Figura 11), temos uma pequena representação do Iztapaltotec, O Punhal de Pedernal, que aparece com uma dimensão muito maior na porção superior-esquerda dessa mesma página. No primeiro caso, o corpo aparece com o típico formato elíptico do objeto produzido de pedernal, isto é, de um punhal de sílex. No entanto, esse punhal representado de perfil possui cabelos negros, olhos arredondados e boca com dentes, além de dois braços tipicamente humanos e adornados com pulseiras e uma espécie de munhequeira. No segundo caso, temos a predominância de um corpo antropomórfico ereto, com pernas separadas, braços abertos e estendidos e mãos que portam um bastão vermelho com adornos da mesma cor, na mão esquerda, e um punhal de pedernal branco e vermelho, na mão direita. Do dorso até a canela, essa figura tem seu corpo coberto por uma pele humana e seu rosto apresenta uma contiguidade extremamente orgânica com um grande punhal de pedernal que, por sua vez, possui seu próprio olho arredondado e sua boca, além de penugens em sua borda. Assim, trata-se de um corpo humano pintado de vermelho e adornado com um grande punhal de pedernal e, igualmente, O Punhal de Pedernal ou Iztapaltotec em suas atuações, entre as quais a retirada da pele de cativos assassinados cerimonialmente.

Esse mesmo tipo de solução figurativa, que produz corpos humano-vegetais, humano-minerais ou humano-artefatuais, que também podem ser entendidos como vegetais, minerais e artefatos subjetivados, encontra-se presente no *Códice Viena* ou *vindobonense* de modo abundante.<sup>6</sup> Por exemplo, no centro da lateral-direita da página trinta e quatro desse códice, há duas árvores com raízes à mostra, copas de mesmo formato, mas de espécies vegetais diferentes, e troncos que apresentam perfis de rostos humanos (Figura 12). Algo muito similar mostra-se logo à esquerda dessas duas árvores, onde figuram duas pedras arredondadas, uma negra, com pontos e círculos concêntricos em cinza; e a outra constituída por faixas vermelhas, alaranjadas e azuis: ambas possuem perfis de rostos tipicamente humanos, com olhos alongados, sobrancelhas, narizes, bocas e dentes.

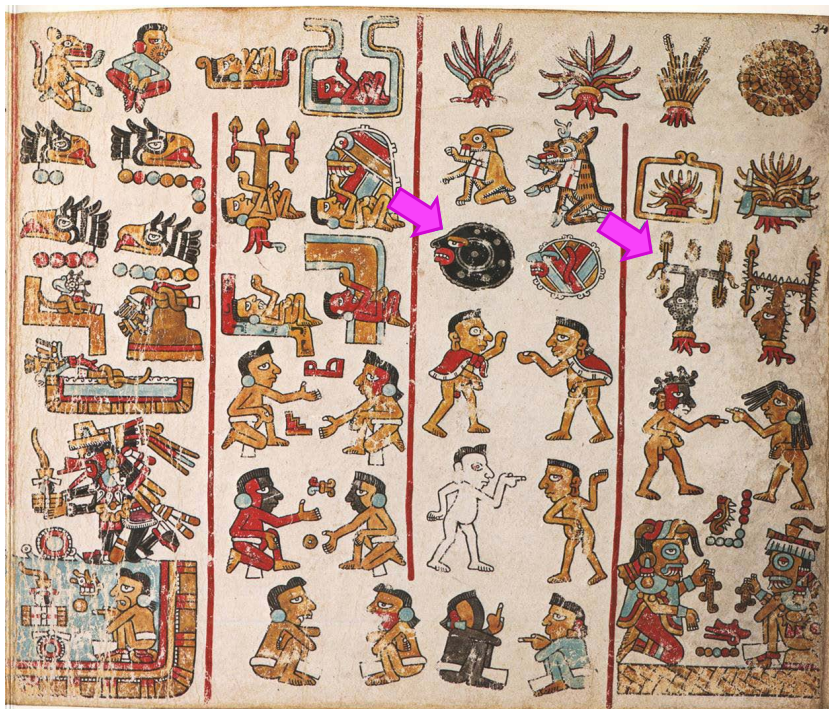


Figura 12: **Página trinta e quatro do Códice Viena.** *Códice vindobonensis.* Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck- und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos I), p. 34.



Figura 13: **Página trinta e sete do Códice Viena.** *Códice vindobonensis.* Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck- und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos I), p. 37.

A página trinta e sete do *Códice Viena* é um exemplo estonteante dessa abundância (Figura 13). Em sua lateral-esquerda encontram-se três pares de homens-pedra e um par de homens-árvore – identificados como masculinos por conta da vestimenta chamada *maxtlatl*. No entanto, distintamente dos casos que vimos acima, nos quais figurava apenas a face antropomórfica, aqui, seus corpos são semivegetal e semi-humano, no caso do par de homens-árvore, e totalmente antropomórficos no caso dos três pares de homens-pedra, que possuem corpos minerais: obsidiana, no caso do par de homens em negro e cinza, e rochas sedimentares, no caso dos dois pares de homens com os corpos compostos por faixas vermelhas, alaranjadas e azuis.

Esses homens-pedra e homens-árvore são apresentados na cosmo-história do *Códice Viena* como anteriores ao surgimento ou nascimento dos seres humanos atuais e, assim, como muito mais antigos do que os mais antigos ancestrais comuns dos diversos povos mixtecos. Em outras palavras, esses seres minerais e vegetais, além de preceder a existência dos seres humanos atuais, também são apresentados como dotados de humanidade, isso é, de características compartilhadas com os humanos atuais, o que é expresso pela presença de seus corpos semi ou totalmente antropomórficos, de vestimentas, adornos, penteados, posturas corporais e gestos manuais tipicamente associados aos seres humanos atuais, cujos corpos são compostos pelo milho com o qual se alimentam.

A relevância desses seres minerais e vegetais com corpos antropomorizados nas cosmo-histórias mesoamericanas é tamanha que os mixtecos os consideravam como as matrizes do primeiro casal de seus ancestrais e de seu governante paradigmático: respectivamente, uma mulher e um homem, que nascem de uma árvore-mulher; e o Senhor Nove Vento, que nasce de um ente mineral.

O primeiro desses dois eventos está narrado nas imagens e glifos retratados na porção centro-inferior da própria página trinta e sete do *Códice Viena* (Figura 13). Nela, há uma grande árvore cruciforme, que possui uma cabeça antropomórfica com um penteado tipicamente feminino em sua base, que se sobrepõe ao glifo de *Preciosa Terra dos Mixtecos*, que é também a base figurativa em que estão assentados as duas personagens antropomórficas masculinas que ladeiam a árvore-mulher e a tocam com as mãos e com seus instrumentos pontiagudos e cortantes. Além da cabeça tipicamente feminina, a árvore possui um tronco bojudo, como a barriga de uma mulher grávida, e uma fenda na junção superior de seus dois ramos principais, como uma vagina. Empregando uma solu-



ção gráfica que podemos chamar de vista em corte, a imagem da árvore-mulher exhibe, em seu interior, elementos preciosos que compõem o seu corpo e/ou são inoculados nela pelos instrumentos portados pelas duas personagens masculinas que a ladeiam. Acima do ramo esquerdo dessa árvore-mulher está uma mulher nua e com a vagina à mostra, de cabelos pretos e longos e um brinco com o formato de disco azul. Com o pé direito sobre esse mesmo ramo e o pé esquerdo no interior da fenda existente entre os dois ramos da árvore-mulher está um homem também nu e com o pênis à mostra, com o corpo pintado de vermelho e o rosto barbado e colorido de vermelho e laranja. Essas duas personagens antropomórficas nascidas da árvore-mulher – a mulher teria nascido primeiro – formariam o mais antigo casal ancestral das diversas comunidades políticas da Mixteca Alta.

O segundo evento que mencionamos está narrado pelas imagens e glifos contidos no canto inferior-esquerdo da página quarenta e nove do *Códice Viena* (Figura 14). Ali podemos ver um grande punhal de pedernal disposto horizontalmente, em vermelho e com faixas diagonais marrons, alaranjadas e também vermelhas. Seu rosto está voltado para cima e a face de seu corpo ogival está voltada para baixo e apresenta uma fenda em formato de V invertido. Abaixo e contiguamente a essa fenda, está uma das extremidades de uma faixa marrom que se conecta, em sua outra extremidade à região das nádegas de uma personagem totalmente antropomórfica, com o corpo negro e nu, à exceção do brinco vermelho, e que se encontra sentada, com os joelhos flexionados, o braço esquerdo sobre os joelhos e o antebraço direito voltado para cima, assim como os dedos indicador e polegar. Além de sua barba característica, essa personagem é identificada inequivocamente com o glifo de seu nome, posicionado imediatamente abaixo dela: trata-se do Senhor Nove Vento Quetzalcoatl, ligado pelo cordão umbilical ao grande Punhal de Pedernal. Nas narrativas cosmológico-históricas mesoamericanas, essa personagem atua tanto como um dos principais demiurgos, especialmente vinculado à feitura da humanidade atual como nas personificações de diversos governantes locais – no caso analisado acima, o Senhor Nove Vento – que teriam ascendência tolteca, ou seja, cujos ancestrais, valores e ideias seriam provenientes das linhagens de Tollan, uma espécie de grande cidade primordial já colapsada, onde o demiurgo Quetzalcoatl teria moldado os primeiros seres humanos atuais com uma massa composta pelos ossos moídos de seres humanos de idades-mundos anteriores, pelo milho e pelo sangue de seu próprio pênis.



Figura 14: **Página quarenta e nove do Códice Viena.** *Códice vindobonensis*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos I), p. 49.

Podemos notar que esses entes vegetais e minerais são absolutamente centrais nas cosmologias mesoamericanas e que suas personificações são construídas nos códices mixteco-nahuas por meio da grafia de partes, como o rosto, de características, como a postura, ou de objetos tipicamente associados aos corpos humanos, como as vestimentas ou os adornos. Para as tradições mesoamericanas de pensamento e grafia, assim como para as do mundo ameríndio em geral, parece que muitos vegetais e minerais, assim, como muitos animais, possuíam vida social e ação consciente e derivada de suas almas ou mentes, o que retiraria dos humanos e dos entes sobre humanos o exclusivismo de possuir tais qualidades, como costuma ser para as tradições de pensamento judaico-cristãs e ocidentais modernas. Vale enfatizar que essas árvores-mulher, mulheres-agave, homens-jaguar, homens-águia ou punhais de pedernal com rosto e vagina são humanizados na grafia

dos códices mixteco-nahuas não por conta de um animismo de índole mágico-religiosa, que projetaria sobre os entes não humanos as qualidades do ser humano; mas, distintamente, para trazer à tona e ressaltar a agência própria e típica desses outros sujeitos subjetivos, com perdão do pleonasma, que compõem o mundo e que, assim, não poderiam estar ausentes das explicações cosmo-historiográficas indígenas que estão nos códices mixteco-nahuas.

## D – Corpos que são mundos e mundos que são corpos

Vimos que nas cenas-texto dos códices pictográficos mixteco-nahuas, as figurações de corpos humanos nus, que chamamos de corpos antropomórficos e (quase) nada mais, indicam sujeitos desprovidos de poder e agência – como o cativo suspenso pelos cabelos e o casal apedrejado no *Códice borbónico* (Figuras 4 e 5) – ou, no máximo, sujeitos com poder e agência ainda em potencial – como o primeiro casal de ancestrais dos mixtecos no *Códice Viena* (Figura 13).

De modo muito distinto do ideal de perfeição e potência do homem vitruviano, as personagens mais potentes e atuantes nas cosmologias, histórias e manuais de prognósticos mixteco-nahuas são configuradas por meio da representação de: a) corpos que designamos aqui como antropomórficos com sobreposição de trajes, peles e partes de corpos não humanos, pois aparecem sempre fartamente vestidos e adornados com partes de corpos de outras espécies, como plumas e peles de animais ou mesmo de outros seres humanos; b) corpos que nomeamos como fundidos ou inventados em composições orgânicas, pois combinam, organicamente, formas animais, vegetais, minerais ou de artefatos com marcantes características antropomórficas, seja a postura, partes do corpo humano ou ainda objetos, vestimentas e adornos tipicamente produzidos e portados pelos seres humanos.

Para encerrar, indicaremos que essa centralidade conceitual dos corpos antropomórficos providos de partes ou características de corpos de outras espécies e vice-versa vai muito além do que vimos, pois os entes magnânicos e portentosos, como a Terra e o Sol, também eram representados como corpos compostos ou como nascidos desse tipo de corpo: antropomórfico, mas não exclusivamente.

No *Códice Borgia* há uma sessão com dezoito cenas-texto-páginas dedicadas, entre outras coisas, a narrar a fabricação do Sol e mundo atuais – as três páginas que iremos evocar mostram, principalmente, a criação do Sol atual. No centro da



página vinte e nove desse códice (Figura 15), podemos ver o Sol atual grafado como um disco escuro, como se ainda não tivesse sua luz própria, e uma profusão de entes sobre ele e ao seu redor, com corpos antropomórficos ou com o formato de serpente, em composições mais orgânicas ou mais caracterizadas pela justaposição, inclusive com a participação de elementos vegetais e minerais.



Figura 15: **Página vinte e nove do Códice Borgia.** *Códice Borgia.* Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Espanha: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (Códices Mexicanos V), p. 29.

Todas essas figuras se encontram emolduradas por um grande corpo quadrangular disposto paralelamente aos limites da página também quadrangular. A faixa quadrangular que o compõe é formada por três tiras paralelas e contíguas mais uma série regular de elementos adjacentes à linha mais externa da faixa: a) a tira mais interna é vermelha com limites internos ondulados; b) a intermediária é composta por uma trança helicoidal regular de duas pequenas faixas ocre sobrepostas à banda anterior vermelha; c) a tira mais externa possui sua borda externa também ondulada, fundo cinza e está recoberta de modo regular e intenso por pequenos discos incompletos e negros, ou seja, com o formato semelhante ao de pequenas ferraduras; d) adjacentes ao limite externo da faixa, encontram-se distribuídos, de modo regular e numeroso, pequenos discos duplos e concêntricos, delineados em negro e semipreenchidos de vermelho. A cabeça antropomórfica, o pescoço e o coração desse corpo quadrangular estão localizados em sua porção centro-superior. Nessa cabeça e pescoço, colares, brincos e toucado são visíveis, além da mandíbula descarnada. O coração apresenta olhos, boca e dentes, além do glifo ideográfico *falar* ou *discursar*, formado por três volutas, duas ocre e uma marrom. Nos cantos superiores e inferiores do corpo quadrangular estão, respectivamente, suas mãos e pés, com garras e formatos típicos de animais predadores, como o jacaré, por exemplo. Por fim, na porção centro-inferior do corpo quadrangular há uma descontinuidade que ocupa cerca de um terço dessa parte inferior do corpo e cujos limites são constituídos por duas pequenas tiras perpendiculares à borda inferior do corpo, uma delas vermelha e a outra ocre.

Essa gigantesca personagem tem sido identificada majoritariamente como Cihuacoatl, *Mulher Serpente*, embora pensemos que os elementos aqui grafados, especialmente seus pés e mãos e sua cabeça com a mandíbula descarnada, remetam mais a Tlaltecuiltli, o *Senhor da Terra*, uma espécie de jacaré portentoso e primordial que boiaria nas Águas Imensas ou *Teoatl* e cujo imenso dorso recoberto de escamas, muitas delas formando grandes fileiras ou serrilhados, seria a superfície da Terra. Seja Cihuacoatl ou Tlaltecuiltli, ou uma fusão de ambos, esse imenso corpo é apresentado aqui por meio da solução gráfica da vista em corte, exibindo assim tanto o conteúdo de seu útero e vagina, mencionados acima, como o interior de seu próprio corpo antropozoomórfico, formado por uma camada uterina mais interna, por uma camada intermediária de costelas ou serpentes helicoidais e por uma camada mais exterior e grossa de pele, constituída de terra-céu-com-nuvens, à qual se conectam olhos estelares ou o próprio céu.





Figura 16: **Página trinta do Códice Borgia.** *Códice Borgia.*  
Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Espanha:  
Sociedad Estatal Quinto Centenario / Áustria: Akademische  
Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Econó-  
mica, 1993 (Códices Mexicanos V), p. 30.

Trata-se da representação do imenso corpo-mundo que gesta o Sol da nova e atual idade e o faz em conjunto com uma profusão de outros entes ou seres em seu útero. Esse novo Sol, com a atuação dos entes retratados na página vinte e nove (Figura 15) e também na página seguinte (Figura 16), vai adquirindo luz e brilho próprio ainda no interior do corpo de Tlaltecuhтли, que nessa outra página também é representado em vista em corte e composto, basicamente, pelas mesmas camadas ou tiras que vimos na página anterior (Figura 15), mas aqui com numerosíssimas costelas contíguas e em formato de L (Figura 16) no lugar da tira helicoidal que vimos antes (Figura 15). Alguns dos entes com corpos antropomórficos ou serpentiformes que vimos na página anterior do *Códice Borgia* (Figura 15) se encontram aqui grafados no interior da vagina de Cihuacoatl e na porção mais

interna e de fundo vermelho do grande disco solar, cujo corpo também é figurado com base na solução gráfica da vista em corte (Figura 15). Essa solução gráfica permite tanto a observação do mais interno núcleo do corpo do Sol, onde figuram os corpos antropomórficos e serpentiformes que mencionamos, como das cinco camadas que compoariam o seu corpo globular, portanto, ao qual se agregam camadas externas de olhos estelares, de raios negros e de raios vermelhos, que rodeiam completa e regularmente o corpo do Sol.

Além dos entes antropomórficos e serpentiformes que estão presentes nessas duas páginas analisadas do *Códice Borgia* (Figuras 15 e 16), nessa última página há outros entes ou seres, além de glifos do sistema de calendário mesoamericano, posicionados de modo regular entre o disco solar e o grande corpo quadrangular (Figura 16): a) respectivamente distribuídos pelos quatro cantos do útero de Tlaltecuhltli, há quatro homens com corpos negros, mãos e pés constituídos por patas e garras de animais predadores e que portam bolsas de incensar com copal e punções de ossos em suas mãos; seus corpos são contíguos ou sobrepostos aos corpos de quatro árvores ou plantas distintas entre si; b) as pontas dos punções desses quatro homens-vegetais-animais estão sobrepostas por quatro glifos calendários emoldurados por anéis ocre que possuem o fundo de seu interior em turquesa: *cipactl* ou *jacaré*, *miquiztli* ou *morte*, *ozomatli* ou *macaco* e *cozcacuauhtli* ou *abutre*, começando pelo do canto inferior direito e seguindo em sentido anti-horário; esse destaque proporcionado pela moldura circular indica que esses são os quatro signos da *conta dos 52 anos sazonais e suas cargas* chamado de *xiuhmolpilli* em nahuatl; c) esses quatro glifos calendários da conta dos anos sazonais se combinam com outros dezesseis, dispostos em quatro conjuntos com quatro signos cada nos intervalos entre os glifos emoldurados; em sua totalidade, esses glifos compõem os vinte signos da *conta dos dias e seus destinos* ou *tonalpohualli*: *cipactl* ou *jacaré*, *ehecatli* ou *vento*, *calli* ou *casa*, *cuetzpalin* ou *lagarto*, *coatl* ou *serpente*, *miquiztli* ou *morte*, *mazatl* ou *veado*, *tochtli* ou *coelho*, *atl* ou *água*, *itzcuintli* ou *cachorro*, *ozomatli* ou *macaco*, *malinalli* ou *erva*, *acatl* ou *junco*, *ocelotl* ou *jaguar*, *cuauhtli* ou *águia*, *cozcacuauhtli* ou *abutre*, *ollin* ou *movimento*, *tecpatl* ou *punhal de pedernal*, *quiahuatl* ou *chuva* e *xochitl* ou *flor*, também apresentados a partir do canto inferior direito e em sentido anti-horário.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Os nomes sublinhados são os signos calendários empregados tanto na *conta dos cinquenta e dois anos sazonais e suas cargas* ou *xiuhmolpilli* como na *conta dos duzentos e sessenta dias e seus destinos* ou *tonalpohualli*.

Essa longa narrativa pictoglífica, ademais do ente-útero e dos agentes que participaram na fabricação do Sol atual, apresenta também os seres e



elementos a ele correlacionados ou resultantes de sua fabricação-(re)nascimento, como as contas do tempo, que se distribuem pelas quatro regiões desse Terra-idade quadrangular, cujas esquinas são marcadas pela presença de quatro árvores distintas, que sustentariam as águas de acima relativamente separadas das *Águas Imensas* de abaixo, revertendo o cataclismo que pôs fim à idade-mundo anterior, quando essas águas se juntaram e cobriram o dorso de Tlaltecuhтли, obrigado o antigo Sol Apagado a se refugiar em seu útero.

Figura 17: **Página quarenta e parte da trinta e nove do Códice Borgia.** *The Codex Borgia – a full-restoration of the ancient Mexican manuscript.* Restauração Gisele Díaz e Alan Rodgers, introdução e explicação Bruce E. Byland, Nova Iorque: Dover Publications, 1993. p. 40 e parte da 39.



Por fim, na página quarenta do *Códice Borgia* (Figura 17<sup>8</sup>), esse novo ou renascido Sol, chamado de Tonatiuh ou de Nahuí Ollin, aparece em sua forma e condição atuais: a) um imenso corpo antropomórfico negro, com as pernas abertas em postura de parto, com o tronco ereto, os braços abertos com os cotovelos semiflexionados e as mãos abertas e apontadas para cima, com a cabeça voltada para trás e com a face voltada para cima e em frente à qual há duas volutas, glifo da palavra ou discurso; b) suas mãos e pés apresentam unhas longas como garras de predadores, com a pele parcialmente coberta por rugas ou marcas que indicariam a sua decomposição, maneira típica, nos códices mixteco-nahuas, de representar as peles humanas retiradas de cativos assassinados cerimonialmente e que seriam vestidas por outros seres humanos ou entes sobre humanos; c) sobre seu tórax e abdômen, um imenso glifo do Sol atual formado por um disco predominantemente amarelo e vermelho e que aqui (Figura 17) está cercado apenas com seus raios amarelos e claros, sem os raios escuros presentes da página analisada anteriormente (Figura 16); esse disco, assim como o da página analisada antes (Figura 16), é formado por faixas ou camadas distintas, visíveis pela solução da vista em corte, que aqui e na página anterior representariam, portanto, um globo cortado ao meio e em cujo miolo se encontra um coração amarelo e vermelho com olho, sobrancelha e boca, da qual jorra sangue e na qual está inserido um punhal de perdenal empunhado por uma personagem antropomórfica; esse mesmo punhal atravessa as camadas do globo-disco solar; d) esse mesmo conjunto glífico e iconográfico está replicado oito

vezes no grande corpo antropomórfico em negro, sobre seus tornozelos, joelhos e punhos, à frente de seu pescoço e acima do topo de sua cabeça; a única diferença é que, nesses oito casos, os corações estão nas mãos das oito figuras antropomórficas que portam os punhais inseridos no globo-disco solar.<sup>9</sup>

Novamente, todos os elementos dessa cena-texto (Figura 17) estão emoldurados por ou no interior de um gigantesco corpo quadrangular cuja cabeça, braços e imensa mandíbula aberta em 180° extrapolam a página quarenta e se encontram representadas na porção inferior da página anterior, isso é, da página trinta e nove. De igual maneira que nas duas páginas analisadas antes (Figuras 15 e 16), esse gigantesco corpo é formado por camadas que, nesse caso, são apenas duas (Figura 17): a) a mais interna, uma faixa composta por pequenos retângulos delineados em vermelho e que apresentam os vinte glifos da con-

**8** Somente no caso dessas duas páginas optamos pela edição reconstituída do *Códice Borgia*, pois elas já estavam muito danificadas quando a edição fac-similar foi realizada e parte das imagens e glifos só podem ser vistos por meio de zoom em fotos com altíssima resolução e, mesmo assim, por vezes, apenas os vestígios de seus delineamentos em negro são visíveis.

**9** Todo esse conjunto está disposto acima de duas construções com escadas, plataformas e tetos e de um campo de jogo de pelota, indicativos desses âmbitos sociais humanos e das cidades mesoamericanas sobre os quais o Sol passa diariamente.

ta dos dias, também organizados em sentido anti-horário e na mesma sequência que vimos na página analisada antes (Figura 16), mas que aqui são replicados várias vezes (Figura 17); b) a mais externa, uma faixa também regular, delineada em negro e pintada de amarelo que contém em seu interior a conjugação contínua de losangos e semi losangos com pontos negros em seus centros, forma típica nos códices mixteco-nahuas de representar a pele escamada de répteis, especialmente do jacaré, que aqui traz, inclusive, suas escamas pontiagudas que formam cadeias ou fileiras de serrilhados; c) diferentemente das duas páginas analisadas antes (Figuras 15 e 16), o imenso corpo de Tlaltecuhltli não possui uma abertura, passagem ou vagina em sua parte inferior nesse caso, na qual estão dispostas apenas suas duas pernas; a única passagem para o seu interior é sua boca aberta, na qual se vê uma faixa cinza com pegadas, forma típica de representar caminhos, viagens e peregrinações nos códices mixteco-nahuas. Não se trata mais, portanto, da gestação do Sol atual, mas de seu percurso e movimento diário pelo interior de Tlaltecuhltli. Sua força para essa movimentação diária viria das oferendas destinadas a esses portentosos corpos-mundos, ou seja, ao Senhor da Terra e ao Sol.



Todos esses corpos antropomórficos compostos com características de corpos animais e vegetais ou vice-versa apontam para tradições de pensamento para as quais as mais diversas espécies de seres também são portadoras de subjetividade, de mente, de espírito ou de alma, ou seja, daquilo que tendemos a atribuir apenas aos seres humanos – no caso da cosmologia científica moderna – ou somente aos humanos e entes sobre-humanos – no caso da cosmologia judaico-cristã; mas nunca aos animais, às plantas ou, muito menos, aos minerais e artefatos. Nas cosmologias indígenas, diferentemente, a distribuição da alma e da subjetividade é muito mais generosa, pois todos, ou quase todos os seres com os quais os humanos se relacionam são também portadores dessas substâncias e, portanto, de potencialidade de atuação e inter-relação de tipo social.

Os fundamentos dessas cosmologias são partes partes centrais dos modos de ser e de viver das comunidades indígenas atuais. Esses modos desafiam, enfrentam e se mostram como alternativas às formas hoje predominantes de as sociedades humanas se relacionarem com os outros seres e espécies de nosso planeta – formas essas que, como sabemos, possuem essa predominância global há apenas dois séculos, mas, mes-

mo assim, conduziram ao aquecimento e a pandemias globais e a imensas destruições ambientais. Aos que agem e refletem para evitar a continuidade desses modos (auto)destrutivos e violentos de viver e estar no planeta Terra, pode ser muito proveitoso e estratégico reavaliar nossas formas de pensar e ser à luz desses saberes indígenas.

## Fontes históricas

*Códice borbónico*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1991 (Códices Mexicanos III).

*Códice Borgia*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Espanha: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (Códices Mexicanos V).

*Códice vindobonensis*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos I).

*Códice Zouche-Nuttall*. Introdução e explicação Ferdinand Anders e outros, Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt / México: Fondo de Cultura Económica / Madri: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992 (Códices Mexicanos II).

*The Codex Borgia – a full-restoration of the ancient Mexican manuscript*. Restauração Gisele Díaz e Alan Rodgers, introdução e explicação Bruce E. Byland, Nova Iorque: Dover Publications, 1993.

## Sobre o autor

Professor no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), Coordenador do Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos ([www.usp.br/cema](http://www.usp.br/cema)) e pesquisador no Centro de Estudos Ameríndios ([www.usp.br/cesta](http://www.usp.br/cesta)).



folha intencionalmente deixada em branco

Histórias da Arte em construção

# Queda da arte, ascensão da imagem: revisão crítica de uma disciplina

Gabriel Ferreira  
Zacarias

## Palavras-chave

História da Arte como disciplina. Fim da História da Arte.

Revisão crítica.

## Resumo

Neste texto pretendo discutir a crise epistemológica da História da Arte – isto é, da história da arte entendida enquanto campo disciplinar definido – crise que se anuncia com a crítica pós-moderna e ganha sua formulação bem-acabada no debate sobre o ‘fim da história da arte’. Tomando esse debate como ponto de partida, procurarei apontar alguns dos caminhos que tem sido propostos por pesquisadores influentes como vias de saída para uma história da arte renovada. Como procuro notar, esses caminhos apoiam-se, frequentemente, sobre o empréstimo de conceitos e métodos de disciplinas vizinhas, e com isso tornam ainda mais evidente a crise epistemológica da disciplina, que oscila na definição de objetos e procedimentos próprios. Se desenho esse panorama, não é para lamentar a perda de uma estruturação disciplinar rígida – à qual nada devo em minha formação e ou em minha prática – mas apenas para compreender o estado atual do campo em que atuo. Reivindico, sim, um posicionamento crítico no que tange à entificação de um conceito não problematizado de ‘imagem’. Como tentarei demonstrar, com a crise dos conceitos tradicionais da história da arte, e notadamente o de “obra de arte” que constituía seu objeto particular, emergiu uma noção não problematizada de imagem que teria a função apaziguadora de permitir uma compreensão de múltiplos objetos. Ao final desse artigo, proponho que esse conceito genérico de imagem pode ser talvez a manifestação acrítica de uma sensibilidade contemporânea hipostasiada em componente transhistórica.

O fim da história da arte foi amplamente debatido na passagem da década de 1980 a 1990, em textos de autores bastante conhecidos como Arthur Danto<sup>1</sup> e Hans Belting<sup>2</sup> (ou em perspectiva cultural mais ampla, Fredric Jameson<sup>3</sup>). O debate articulava-se a diversos outros debates então em pauta, tanto aquele mais geral (e ideológico) do ‘fim da história’ (ao findar da Guerra Fria), quanto, mais especificamente no campo da arte, às revisões críticas do modernismo e de suas limitações eurocêntricas. Belting, que escrevera um primeiro ensaio em 1983, reelabora seu texto em 1995, afirmando que seu objetivo inicial era “indagar se a arte e a narrativa acerca da arte ainda eram adequadas uma à outra”<sup>4</sup>. Sua “tese afirmava”, nos diz o próprio autor, “que o modelo de uma história da arte com lógica interna, que se descrevia a partir do estilo de época e de suas transformações, não funciona mais”<sup>5</sup>. O diagnóstico provinha do descompasso entre a prática artística e as categorias explicativas da disciplina – descompasso de certa forma imbuído no estudo da arte desde que Hegel colocara a filosofia estética como sucedânea da perda da efetividade da arte – mas estava também relacionado à percepção da crise da modernidade, sendo a modernidade o berço das disciplinas históricas. Como escreve Belting:

A compreensão da modernidade, que não sabemos se já é passado ou se ainda é presente, também está relacionada ao argumento da história da arte escrita, que, por sua vez, como objeto científico, é um produto da modernidade. Ela começou com um conceito de história e completou-o com o conceito de estilo. O conceito de história foi a parte da herança do século XIX; o de estilo, uma nova aquisição na virada do século.<sup>6</sup>

O conceito de estilo, como revelador de leis próprias ao fazer artístico, aparece primeiramente nas *Questões de estilo* [*Stilfragen*, 1893] de Alois Riegl, mas ganha sua formulação propriamente histórica algumas décadas mais tarde, no trabalho fundador de Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, de 1915<sup>7</sup>. Wölfflin inicia seu estudo com uma esquematização de como o conceito de estilo teria sido tratado até ali; segundo ele, a história da arte teria concebido o estilo como expressão declinada em três níveis: ora expressão de um temperamento individual, ora expressão do espírito nacional, ora como expressão de uma época<sup>8</sup>. Mas acreditava que “pode-se descobrir na história dos estilos um substrato mais profundo de conceitos que dizem

**1** DANTO, Arthur C. **After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**. NJ: Princeton University Press, 1996.

**2** BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

**3** JAMESON, Fredric. ‘End of Art’ or ‘End of History?’ (1994). In: **The Cultural Turn**. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. Londres/ Nova York: Verso, p. 73-92.

**4** BELTING, op.cit., p. 33.

**5** Ibid., p. 34.

**6** Ibid., p. 61.

**7** WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. O Problema do estilo na arte recente. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

**8** Ibidem, p. 13.

respeito à representação como tal, e é possível vislumbrar-se uma história da evolução do modo de ver do Ocidente”<sup>9</sup>. Assim, afirma que seu estudo “ocupa-se da discussão das formas universais de representação”, procurando indicar formas históricas de percepção, um “esquema da visão” próprio a um período, que permitiria explicar como “indivíduos de natureza tão diferentes quanto Terborch e Bernini encaixam-se dentro de um mesmo tipo”<sup>10</sup>. Seu conceito de estilo é aqui deslocado, não estando tanto relacionado a um “valor expressivo específico” e mais a “certas condições básicas, às quais está ligada a impressão da realidade viva”<sup>11</sup>.

A novidade em Wölfflin está em ter estabelecido o fato de que um conjunto de objetos específicos – aqueles do âmbito do gosto, ou como diz, ‘decorativo’ – deveria ser explicado por um conjunto de conceitos específicos, que seriam conceitos históricos e não estéticos (ou valorativos). Demarcava-se assim das práticas não científicas da ‘connaissanceurship’ (método de Morelli) – e Wölfflin era claro sobre o intuito de constituir uma ‘*wissenschaftlich Kunstgeschichte*’ –; quanto da filosofia estética (com seus conceitos universais transhistóricos, como no influente neokantismo idealista orientado pelo apriorismo categórico). Mais importante, demarcava-se igualmente das outras tendências das disciplinas históricas então em desenvolvimento. Com isso, estabelecia a História da Arte enquanto disciplina específica, e não mais como parte de um estudo mais amplo da História da Cultura (*Kulturgeschichte*) como trabalhada por seu mestre, Jacob Burckhardt<sup>12</sup>.

A vertente da *Kulturgeschichte* encontrará, todavia, seu prolongamento nos estudos de Aby Warburg e de seu círculo em Hamburgo, e deixará uma marca igualmente fundamental para a disciplina na forma da ‘iconologia’, que terá sua expressão mais bem acabada na obra de Erwin Panofsky. Aqui, a relação entre obra e época se dá através da mediação da cultura de uma época, entenda-se cultura letrada, que pode ser mapeada através de textos. Esse contexto textual ofereceria as chaves de leitura para a compreensão dos signos visuais, esses mesmos signos, por sua vez, tendo a tendência a replicar-se, sofrendo mutações e adaptações ao longo da história. Foi Aby Warburg quem primeiro avançou nesse campo, com seus conhecidos estudos sobre o renascimento (vejam-se, por exemplo, seus estudos sobre Botticelli ou sobre o Palazzo Schifanoia, em Ferrara<sup>13</sup>), mas foi Panofsky quem transformou essa experiência em um “método” que teria influência durável sobre a disciplina. Se não há

9 Ibid., p. 15.

10 Ibid., p. 20.

11 Ibid.

12 Para uma boa apresentação desse contexto intelectual, veja-se: PASSINI, Michela. *L'oeil et l'archive*. Une histoire de l'histoire de l'art. Paris: La Découverte, 2017.

13 WARBURG, Aby. O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli; Arte a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. Escrito, esboços e conferências. São Paulo: Cia das Letras, 2015, p. 27-85, p. 99-127.

ciência sem método, a história da arte, que há muito tentava se afirmar como ciência da arte, aproximava-se agora de firmar-se como ciência da cultura, com um método aparentemente rigoroso e afirmações de peremptória exatidão: “É evidente que uma análise iconográfica correta, *no seu sentido mais estrito*, implica uma identificação correta dos *motivos*. Se a faca que nos permite identificar São Bartolomeu não é uma faca, mas um saca-rolhas, o personagem não é São Bartolomeu.”<sup>14</sup>

Diversos críticos já demonstraram as limitações do método de Panofsky, como Didi-Huberman, para quem a legibilidade instituída por seu método acarretou a invisibilidade de tudo aquilo que não caía em suas redes de significação – questão a qual retornarei mais adiante. Por ora, basta sublinhar que o método de Panofsky universalizava para o estudo das representações um método que estava profundamente arraigado no estudo de um contexto cultural extremamente específico: aquele do humanismo renascentista, e sobretudo florentino, e dificilmente poderia funcionar tal qual para a história da arte como um todo<sup>15</sup>.

Isso se torna tanto mais verdadeiro, se considerarmos que no momento em que a iconografia ganha força, a arte recente já não se assemelhava mais em nada com aquela arte dos grandes mestres italianos. Como um método que correlacionava indícios iconográficos com textos filosóficos e teológicos poderia ajudar na compreensão de uma tela respingada de tinta ou preenchida por uma única cor?

A história da arte certamente não poderia continuar a ser a mesma depois do advento da arte moderna. As consequências são, inicialmente, indiretas, e no já mencionado Wölfflin, o

conceito de estilo pictórico atribuído ao Barroco não pode ser dissociado do sucesso obtido pela pintura impressionista na época em que escreve (como deixa entrever o próprio autor em passagem de seu texto). Não à toa, Wölfflin já se opõe à ideia de evolução da arte como progresso na imitação da natureza. Talvez a longevidade da influência de Wölfflin se explique justamente por isso, a sensibilidade que chama de barroca é aquela que poderíamos chamar de moderna, enquanto gosto pela própria ‘aparência’, e os conceitos que elabora (notadamente da autonomização do pictórico) podem ser readaptados para a explicação do modernismo enquanto arte ‘autorreflexiva’ (para usar o conhecido termo do crítico norte-americano Clement Greenberg<sup>16</sup>).

Assim, a partir do modernismo, que não pode mais ser explicado pelo critério da mimesis, opera-se

**14** PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**. Temas humanísticos na arte do Renascimento. Estampa, 1986, p. 22.

**15** Outro exemplo é o conhecido estudo de Svetlana Alpers sobre Vermeer, na qual a autora recobra justamente o valor da “descrição”, que para Panofsky comporia apenas uma camada superficial da significação da obra. ALPERS, Svetlana. **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

**16** GREENBERG, Clement. **Art and Culture: Critical Essays**. Boston: Beacon Press, 1965.



uma inversão de sentido, e a evolução da arte aparece como progressiva emancipação da representação da natureza (há, portanto sempre sentido, *telos*). Essa narrativa é formulada sobretudo pela crítica de arte que faz o balanço da experiência vanguardista no pós-guerra, momento de institucionalização do modernismo. A arte abstrata aparece como ponto de chegada e linguagem universal da arte ocidental, de um ocidente agora alargado que tem como seu novo epígono os EUA. A curadoria de Alfred Barr Jr, no MoMA-NY, e a crítica de arte de Clement Greenberg são os pontos comuns de referência. Mas vemos o mesmo discurso se reproduzir em críticos das nações em “vias de modernização”, com leituras claras e persuasivas que nada devem aos norte-americanos (como Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Jorge Romero Brest, Marta Traba, entre outros, cada qual a seu modo e com suas particularidades).

Trata-se, em suma, de um último momento de um discurso histórico estabilizado e totalizante. Sua contraparte é a versão vanguardista do fim da arte, adiantada pelas vanguardas históricas, e revigorada por algumas novas vanguardas no pós-guerra. Aquilo que no modernismo institucionalizado aparece como uma nova forma da expressão aparecia para as vanguardas transgressoras – aquelas que questionaram a autonomia da arte (construtivismo russo, dada, surrealismo, situacionistas) – como sintoma do limite da expressão. Daí a necessidade de romper o isolamento da arte, reconciliando a arte e a vida cotidiana de modo a transformar a sociedade. É a conhecida tese de Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda* (1974)<sup>17</sup>, para quem a definição mesma da vanguarda se dá pelo intento de ‘reconduzir a arte à práxis vital’, movimento de superação da arte (no sentido hegeliano da *Aufhebung*, pois conserva o superado, isto é, conserva o artístico como ponto de inflexão para a transformação do social). Bürger, porém, limita seu conceito à vanguarda histórica, e descarta aquilo que denomina de maneira pejorativa como ‘neovanguardas’. Apesar de estar correto em identificar o processo de normalização de alguns procedimentos de vanguarda e da incorporação da arte moder-

na à ‘instituição arte’, Bürger contudo ignora que a bandeira das vanguardas históricas ainda era empunhada de maneira consciente no pós-guerra, por grupos radicais como a Internacional situacionista, que recusaram a incorporação no sistema (institucional e mercantil) da arte<sup>18</sup>.

Mas mesmo para aqueles que continuaram a fazer ‘arte’, tratava-se já de outra arte, que seguiu rompendo com suportes e práticas tradicionais. Essa foi por vezes chamada de pós-moderna precisamen-

**17** BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

**18** Sobre a Internacional situacionista, remeto a coletânea que editei com Alastair Hemmens: HEMMENS, Alastair; ZACARIAS, Gabriel (orgs.). **The Situationist International. A Critical Handbook**. Londres: Pluto Press, 2020.

te por romper com as categorias da crítica modernista (penso aqui sobretudo no debate crítico norte-americano, e no uso do termo pós-moderno em críticos como Rosalind Krauss e Craig Owens). Dela emergem uma série de processos que colocam em xeque a estabilização de uma narrativa única sobre os acontecimentos artísticos. Primeiro, por uma inflação dos comentários sobre a arte, do qual participam artistas, críticos e curadores, e que rivalizam com (ou por vezes condicionam a) narrativa histórica. Segundo, porque o objeto da história da arte parece cada vez mais incerto. Noções tradicionais como expressão e estilo já não são mais seguras para arte desse tempo (pense-se por exemplo nas práticas de apropriação, ou na arte centrada sobre a linguagem) ou, fato ainda mais dramático, a própria noção de obra de arte, que servia a designar os objetos específicos do campo de estudos da história da arte, também perde em parte sua funcionalidade (é possível designar um *ready-made* ou uma performance como uma ‘obra’ sem que algo se perca?). Finalmente, o próprio discurso histórico, passa a ser questionado (assim como nas ciências humanas) e alguns artistas anunciam uma arte ‘pós-histórica’ ou uma liberação da história da arte (e isso já desde nos anos 1970, como Hervé Fischer na performance evocada por Belting, ou ainda Braco Dimitrijević que escreve seu *Tractatus Post-Historicus* em 1976).

Finalmente, um golpe de misericórdia à história da arte é dado por um conjunto de acontecimentos que colocam em xeque sua pretendida universalidade, expondo a falsa neutralidade de seus conceitos. Esse processo se inicia com a crítica marxista e uma nova história social da arte, primeira a demonstrar a insuficiência dos paradigmas autorreferenciais da história da arte formalista (TJ Clark assim encontra a classe como razão verdadeira do escândalo da Olympia de Manet<sup>19</sup>) e é levado mais adiante pela crítica de gênero que aponta novas hierarquias implícitas que determinam os limites da representação e do visível (onde Clark vira a classe, Griselda Pollock

agora revela a feminilidade como posicionalidade excludente<sup>20</sup>). As teorias pós-coloniais (mais tarde desdobradas no debate decolonial) revelam o eurocentrismo implícito nos conceitos e valores da arte, trazendo à tona um debate que se torna central na nova ordem mundial globalizada no pós-Guerra Fria, quando a integração de diferentes circuitos artísticos deixa evidente que a pretendida ‘universalidade’ da arte era na verdade uma particularidade ocidental, e de que, aos cânones históricos subjazia uma geopolítica implícita.<sup>21</sup> O debate do ‘fim da arte’ é assim

**19** CLARK, T.J. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers* (1985). Nova Jersey: Princeton University Press, 1999.

**20** POLLOCK, Griselda. *Modernity and the Spaces of Femininity. In: Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres, 1988.

**21** BELTING, op. cit., p. 115.

seguido pela ‘virada global’, que marca tanto o circuito artístico de exposições, instituições e mercado, como os debates de uma disciplina que tem de se confrontar agora com as limitações reais de seus habituais conceitos e de objetos. O escrutínio crítico de seus pressupostos metodológicos e o alargamento de seus objetos, colocam a história da arte em uma encruzilhada de final do século. Encruzilhada da qual só pode sair (e aqui se encontra minha tese) deixando-se confundir com outras disciplinas, emprestando conceitos que não lhe pertenciam originalmente, ou retomando noções que outrora, quando tentava se instituir em campo específico, recusara.

A partir daí, poderíamos dizer que assistimos, sob diversas formas, ao retorno do epistemologicamente recalcado. A consolidação da história da arte enquanto disciplina histórica implicara, ao logo do tempo, na supressão da dimensão teórico-especulativa oriunda da filosofia estética (primeiro campo disciplinar de pensamento específico sobre a arte). Não à toa, o neokantismo tão presente nos primórdios da crítica e da história da arte apoiara-se mais na Crítica da razão pura do que na Estética de Kant. E aqui poderíamos lembrar novamente o nome de Erwin Panofsky, mas também outros nomes, como o do marchand e teórico do cubismo, Daniel Henri-Kahnweiler, que se serve dos conceitos kantianos de juízo analítico e juízo sintético para compreender as obras de Braque e de Picasso, antecipando os termos que seriam transformados em distinções estilístico-formais pela mediação da crítica formalista de Alfred Barr.

Em contraponto, a desconfiança para com os objetos tradicionais e a abordagem formalista acarretaram uma guinada “teórica” da história da arte. Esse movimento ganhou corpo notadamente nos EUA, onde a filosofia e a crítica francesas dos anos 1960 e 1970 foram amalgamadas sob a nomenclatura da ‘French Theory’, esfumando inclusive a distinção originalmente existente entre estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrução. Esse corpo teórico, tomado em bloco, serviu de repositório para historiadores e críticos da arte que almejavam por outros conceitos, rechaçando o formalismo que viam encarnado sobretudo na tradição crítica greenberguiana. Essa tendência teve sua manifestação mais influente na produção crítica dos autores ligados à revista *October* – revista iniciada em 1976 por Rosalind Krauss e Annette Michelson – e que teve entre seus colaboradores conhecidos autores como Hal Foster, Benjamin Buchloch e Yve-Alain Bois. Embora mantendo um posicionamento político crítico e pontos de diálogo com o marxismo e os estudos culturais, a produção do grupo foi sobretudo determinada pelo impacto do ‘linguistic turn’,

e por uma relação forte com a psicanálise. Assim, por exemplo, foi graças ao diálogo com a psicanálise lacaniana que Hal Foster caracterizou a arte pós-pop como indício de um ‘retorno do real’ na arte, indicando o encerramento irrevogável do domínio da abstração tardo-modernista e de sua interpretação crítica formalista<sup>22</sup>. Para o leitor, entretanto, é difícil não notar certo rebaixamento do estatuto da produção artística (em sentido epistemológico) que parece aqui convocada como exemplificação de um movimento cultural mais amplo que só pode ser explicado, enfim, graças à teoria evocada. O procedimento é sem dúvida problemático para a história da arte enquanto disciplina que se vê assim sob risco de ser subjugada a uma disciplina vizinha (nesse caso, a psicanálise). O risco foi certamente entrevisto por esses mesmos autores. Yve-Alain Bois alertou contra a preeminência demasiada acordada à teoria, e fez apelo ao retorno à obra e a uma reconsideração do formalismo, que não deveria ser inteiramente descartado<sup>23</sup>. A solução que propôs foi a de suspender a aplicação de teorias gerais, sem descartar, porém, todo recurso à teoria. As teorias deveriam ser evocadas de acordo com a exigência dos objetos, e diferentes objetos exigiriam diferentes teorias. Apesar da cautelosa formulação de princípios, podemos sentir ainda em seus textos o mesmo peso da teoria que ameaça se sobrepor aos objetos. Tomemos como exemplo seu conhecido texto sobre a semântica do cubismo, “A lição de Kahnweiler”<sup>24</sup>. Neste texto, Bois pretende dar reconhecimento inédito à Daniel-Henry Kahnweiler, marchand de Picasso e Braque acima mencionado, por ter sido esse não apenas um negociante, mas também um teórico hábil, e que teria sido o primeiro a compreender a verdadeira dimensão da relação do cubismo com a arte africana: não uma relação morfológica, de apreensão de formas e maneirismos, mas uma relação estrutural, de compreensão da própria configuração do sistema de significação da arte, que estaria, como toda linguagem, baseado na relação arbitrária e de oposição determinante dos signos entre si. Todavia, aquilo que deveria ser uma lição de Kahnweiler, acaba por se

revelar ao fim uma lição de Bois para Kahnweiler, pois o autor evoca longamente os ensinamentos de Saussure, e aponta uma falha na argumentação do marchand que decorre do fato de este não ter tomado conhecimento do pensamento do pai da linguística estrutural (carecendo-lhe por isso um conceito de ‘referente’ que teria bloqueado sua compreensão cabal do sentido da obra de Picasso). Um traço que é importante notar, a legitimidade do recurso à teoria passa aqui por um princípio de sincronicidade,

**22** FOSTER, Hal. **The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.

**23** BOIS, Yve-Alain. **Painting as Model**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

**24** Texto presente na mesma coletânea acima citada.

entendido como um recurso de validação histórica. Assim, o fato de que a linguística estrutural tenha nascido no mesmo momento que o cubismo, tornaria o recurso ao pensamento de Saussure particularmente valioso para a compreensão dessa forma de arte. Há aqui um princípio, nunca muito claramente formulado, de uma isomorfia ou de um espírito de época que faz das elaborações teóricas e artísticas respostas semelhantes, em linguagens distintas, para os problemas colocados por um período histórico. Aproximamo-nos então novamente da tradição da *Kulturgeschichte*, com a diferença de que as mediações concretas parecem secundárias frente à aplicação dos conceitos (assim, para o exemplo, importa pouco se os agentes envolvidos no aparecimento do cubismo tenham tido contato direto com a linguística, a sincronicidade bastando para que o historiador faça a operação sintética de reconstrução, da qual falava Panofsky). A grande coletânea enciclopédica dirigida por esses autores e que busca dar uma percepção geral da arte do século XX serve como exemplo claro desse paradigma<sup>25</sup>. Estruturada de maneira cronológica, traz, entre os capítulos dedicados a ‘ismos’ e movimentos artísticos, capítulos dedicados a textos teóricos produzidos nas mesmas datas, e que parecem aos autores de grande relevância para a compreensão da arte do período. Apesar de suas intenções críticas, essa coletânea é talvez o último grande exemplo de uma história da arte modernista, com sua estruturação linear e seu recorte anglo-eurocêntrico<sup>26</sup>.

É precisamente buscando romper com as limitações anglo-eurocêntricas da história da arte que importantes pesquisas mais recentes têm encarado a arte como parte de estudos mais amplos sobre as circulações no mundo interligado da moder-

nidade mercantil e capitalista. Aqui podemos notar outro retorno. Se a história da arte se inicia tentando escapar à confusão com a história das civilizações e com a história da cultura, vê-se em tempos recentes subsumida aos estudos mais amplos tanto da “cultura visual” quanto da “cultura material”. Para citar como exemplo um projeto recente, o projeto Artl@, ambicioso estudo das “circulações na história da arte global”<sup>27</sup>, encontramos um intenso trabalho colaborativo de mapeamentos, circulação de agentes e objetos, que retomam os paradigmas da história geográfica de Fernand Braudel. E se esse havia proposto um estudo da “civilização material” no mundo interligado pelas redes mercantis, aqui igualmente interessa a circulação de objetos em geral, e a “obra de arte” perde estatuto de objeto privilegiado. Caberia

**25** FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Thames & Hudson, 2004.

**26** A insuficiência não deixou de ser notada, e uma nova versão da publicação foi lançada em 2016, incorporando referências a outros modernismos, notadamente o brasileiro.

**27** DACOSTA KAUFMANN, Thomas; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **Circulations in the Global History of Art**. London/ New York: Routledge, 2015.



perguntar então o que impede que um tal estudo se confunda com um estudo histórico da cultura material? A resposta se dá pelo fato de que, todavia, fala-se ainda de arte. Busca-se, por exemplo, recontar de modo “transnacional” e sociológico a história do modernismo, como no trabalho de Joyeux-Prunel, em versão certamente renovada e complexificada, mas que ainda deixa à sombra o problema inicial da determinação implícita já na escolha do objeto, e que poderia ser formulada na questão: por que falar ainda do modernismo?<sup>28</sup>

Foi também buscando afastar-se de maneira clara dos paradigmas modernistas e eurocêntricos, que ganhou proeminência a “antropologia da arte”, em meio acadêmico, acompanhada de uma “virada etnográfica”, na prática da arte e da curadoria. Essa virada foi fruto de revisão crítica do “primitivismo” modernista, iniciada nos anos 1980, com o crescente reconhecimento da importância da produção de povos originais não-europeus. Acompanhou-se de uma reavaliação do próprio conceito de arte, que para alguns foi posto como um ‘enquadramento’ histórica e geograficamente determinado. Refiro-me aqui novamente a Hans Belting, que vê a noção de arte como um paradigma europeu pós-renascentista que não daria conta sequer da imagética medieval – razão pela qual opta pelo termo imagem em oposição aquele de ‘arte’, por exemplo em *Bild und Kult*, livro que carrega o sugestivo subtítulo de “uma história da imagem antes da era da arte”<sup>29</sup>.

Emerge daí, conforme desenvolvido posteriormente, a proposta de uma “antropologia da imagem”, com a qual o autor pretende superar as divisões disciplinares dadas pelos estudos de meios artísticos específicos e lançar uma plataforma epistemológica mais ampla: “O discurso da antropologia não se restringe a um tema particular, mas exprime o desejo de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem”.<sup>30</sup> A proposta logra de fato a abarcar um campo de objetos mais largo do que aquele dado pela história da arte ocidental, mas também recai no risco de dissolver a especificidade da disciplina, tomando seu conceito central de empréstimo a uma disciplina vizinha. O próprio autor reconhece que “o termo “antropologia” leva facilmente à confusão com as disciplinas existentes denominadas Antropologia”<sup>31</sup>, mas vê tal aproximação em chave positiva, afirmando que “do meu ponto de vista, o termo “antropologia”, devido à sua proximidade com a etnologia, tem uma bem-vinda ambivalência”.<sup>32</sup> Sua reivindicação do termo se dá sobretudo por encontrar no homem

**28** Essa contradição não é ignorada pelos pesquisadores do projeto. Em sua publicação de síntese, incluíram uma “Afterword” crítica, escrita por James Elkins, que sublinha essa mesma questão. O autor ainda contrapõe de maneira direta essas pesquisas ao projeto de *Art Since 1900*, notando neste último uma limitação estrutural dada pelo modernismo (e não apenas temática). Cf. ELKINS, James. Afterword. In: DACOSTA KAUFMANN et al., op. cit., p.203-229.

**29** BELTING, Hans. *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H. Beck, 2011 (1990).

**30** Idem. *Antropologia de la imagen*. Madrid: Katz, 2009, p. 14.

**31** *Ibid.*, p. 9.

**32** *Ibid.*, p. 10.

o ancoramento da imagem (em oposição aos discursos críticos que denunciam a perda da referencialidade). Mas o alargamento antropológico da noção de imagem, e sua identificação com todo fazer humano, colocam sobretudo problemas de historicidade, e tendem a hipostasiar o conceito de imagem em dado atemporal.

Sintomático desse movimento é a inversão de sentido dada à recepção da obra de Aby Warburg, autor que deixa de ser lido como fundador da iconologia e estudioso do Renascimento, para ser redescoberto como primeiro estudioso da imagem e de suas sobrevivências temporais. Importante mediador nesse processo, notadamente no contexto de língua francesa, é o historiador e filósofo da arte, Georges Didi-Huberman (autor de um estudo sobre Warburg intitulado justamente *L'image survivante*<sup>33</sup>). Em Didi-Huberman encontramos uma análise crítica da história da arte enquanto disciplina, na qual opõe-se sobretudo ao método iconológico e às noções de Panofsky. Aquilo que Didi-Huberman recusa, sobretudo, é a redução da obra de arte a um conjunto de significações que submetem o visível ao legível – sua crítica a Panofsky é, portanto, em grande medida, um movimento de afastamento da semiótica, que busca recolocar o problema da especificidade da história da arte. Encontramos nele um gesto de refundação que repousa em re-situar a relação do sujeito do conhecimento com seu objeto, e que encontra na particularidade do objeto ‘obra de arte’ (ou ainda ‘imagem’) a possibilidade dessa refundação. Daí o título de uma de suas principais obras, *Diante da imagem* (1990), pois é desse prostrar-se diante da imagem que faz emergir seus questionamentos epistêmicos. É quando a imagem atinge seu sujeito, agride-o, cega-o, que ela se mostra ilegível para os paradigmas da história da arte, e gera abertura para uma nova compreensão. A *démarche* de Didi-Huberman é interessante, mas uma série de problemas persistem. Primeiro: o ponto de partida do questionamento epistêmico é um exercício fenomenológico, retorno da fenomenologia da arte recalcada pela moda semiótica, que se posta como método faria a história da arte sucumbir novamente sob a filosofia da arte. Segundo: noções que lhe são centrais como a noção de *sintoma* (e a correlata noção de *pan*) funcionam em chave negativa, como evidência de uma fissura na ordem do saber já constituído, e tem, portanto, sempre como pressuposto a mesma história da arte que se pretende superar. Terceiro: tanto o paradigma fenomenológico quanto o sintomático tendem ao subjetivismo (o afeto do *pan* é caudatário do *punctum* barthesiano que dificilmente pode fazer um método). Finalmente: o conceito de imagem,

**33** DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.

que abarca aquela de obra de arte, não é devidamente problematizado, aparece simplesmente como um sinônimo de tudo aquilo que é apreensível pelo olhar. É utilizado em grade medida como conceito transhistórico, e a própria demanda de um anacronismo positivo (que faz o autor em sua obra sucessiva, *Diante do tempo*) se deve a esse conceito genérico de imagem, carente de mediações.

Em suma, a história da arte, confrontada aos seus limites, sobrevive agora em situação aporética. Ou apoia-se em

conceitos e procedimentos de disciplinas vizinhas, correndo o risco de perder sua especificidade, ou adota uma estratégia de luz e sombra, trazendo para a luz da crítica epistemológica alguns de seus pressupostos tradicionais, enquanto resguarda outros à sombra, para com eles poder operar. De todos esses problemas, interessa-me sobretudo o uso do conceito de ‘imagem’ como falsa solução. Pois é justamente o conceito de imagem que tende a ganhar preeminência nos discursos atuais sobre a arte que querem se afastar dos pressupostos tradicionais da disciplina e incorporar o estudo dos produtos visuais em sentido alargado<sup>34</sup>.

Uma proposição exemplar nesse sentido é feita por Horst Bredekamp, que propõe uma reformulação do campo sob a rubrica da “ciência da imagem” ou *Bildwissenschaft*.<sup>35</sup> O autor critica o fato de que o aparecimento dos estudos visuais tenha se feito em oposição a uma história da arte tradicional. O pesquisador sustenta que, na verdade, a história da arte sempre fora uma “ciência da imagem”. Nesse sentido, opõe-se a Hans Belting, para quem uma antropologia da imagem seria uma alternativa à história da arte, renovada agora em ciência da imagem, destino que não pudera cumprir por conta da restrição imposta pelo método panofskyano que teria restringido a iconologia ao estudo da alegoria renascentista<sup>36</sup>. Bredekamp sustenta, porém, que a história da arte sempre foi uma ciência da imagem tendo se apagado a existência de uma tradição da *Bildwissenschaft*<sup>37</sup> que caberia recobrar. Para tanto, sublinha a relação íntima da disciplina com a fotografia, acolhida desde cedo como meio de conhecimento do passado artístico. Foi graças à mediação da fotografia que se tornou possível o estudo do passado cultural de forma ampla e comparativa. E o formalismo ambicioso de Wölfflin é indissociável do famoso

**34** A obra tardia de T.J. Clark, da qual não poderei tratar aqui, poderia servir como um contraponto interessante. Embora não tome parte direta no debate sobre a disciplina, manifesta também a percepção de uma insuficiência, particularmente da prosa crítica tradicional, indicando um excesso da arte visual com relação aos limites da linguagem textual – e assim caminha para uma aproximação crescente com outra disciplina vizinha: a literatura. Veja-se, por exemplo, o uso que faz da poesia como instrumento de expressão de sentido das obras que comenta em seu último livro, *Heaven on Earth. Painting and the Life to Come* (London: Thames & Hudson, 2018). Todavia, Clark mantém uma perspectiva crítica com relação à imagem e à sua função na sociedade, endossando o diagnóstico crítico da sociedade do espetáculo. Veja-se, por exemplo, seu ensaio recente: *Capitalism without Images. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel. Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction*. London: Verso, 2021.

**35** BREDEKAMP, Horst. A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft. *Critical Inquiry*, v. 29, n. 3, primavera 2003, p. 418-428.

**36** *Ibidem*, p. 419; BELTING, op. cit., 2009, p. 19.

**37** O autor insiste sobre o termo alemão, cuja intraduzibilidade explicaria em parte seu esquecimento. Notemos que o termo já é central

para Belting, a versão original de sua obra contendo como subtítulo *Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (ou “esboço para uma ciência da imagem”) – subtítulo ausente na versão espanhola. Belting porém não faz a mesma defesa da peculiaridade do termo na língua alemã. Pelo contrário, nota a particularidade da língua inglesa, na qual é possível distinguir “*picture*” e “*image*”, o que auxilia na distinção entre a imagem e o meio (distinção que retoma da *Picture Theory* de W.J.T Mitchell). A inespecificidade do termo alemão *Bild*, que indica tanto o quadro quanto seu conteúdo, não é saudada, apenas notada. Na tradução para o inglês, a distinção se faz presente, a palavra “*image*” constando no título, e a palavra “*picture*” constando no subtítulo.

Cf. BELTING, Hans. **An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body**. New Jersey: Princeton University Press, 2011.

38 BREDEKAMP, op. cit., p. 423.

39 Aqui, damos razão a Belting, ao lembrar da exclusão de Max Raphael, cuja tese é recusada em 1913 por Wölfflin, incapaz de reconhecer a arte de Monet e Picasso como objeto de estudos válido. BELTING, op. cit., 2006, p. 62-63.

40 Idem, op. cit., 2009, p. 16.

método comparativo com o qual estruturava suas aulas, com um uso até então inédito de duplas projeções. Warburg seria, mais uma vez, exemplo máximo dessa história da arte que é já ciência da imagem, o compilador do Atlas Mnemosyne se definindo a partir de certo momento como um “historiador das imagens” (*Bildgeschichtler*)<sup>38</sup>. O empenho de Bredekamp de resgatar uma tradição da *Bildwissenschaft* que existiria desde os princípios da História da Arte deixa de lado muitas distinções e especificidades, sobretudo na hierarquização dos materiais que configuraram o seu campo disciplinar<sup>39</sup>. Todavia, revela uma verdade, distinta daquela que o autor pretende apontar, a saber: de que a história da arte, como produto da modernidade, é já informada por uma noção de imagem que é própria da modernidade, e que condiciona implicitamente a noção de arte que lhe serve de base. A defesa atual de uma “ciência da imagem” como renovação da história da arte talvez seja apenas a retirada de uma máscara que se tornou desnecessária. A imagem não precisa mais se esconder sob os auspícios da arte, é um *condottiere* que pode agora guerrear por conta própria.

Avanço portanto a hipótese de que, assim como outrora os fundadores da História da Arte projetaram a sensibilidade modernista no passado artístico como solução para constituir uma disciplina histórica que não poderia ser desmentida pelo presente, parece-me que hoje se projeta na distância do espaço e do tempo um conceito de imagem cujo fundamento inconsciente está na sensibilidade de uma sociedade contemporânea – que é, a bem dizer, uma sociedade do espetáculo, no sentido em que propôs Guy Debord. É talvez apenas na sociedade do espetáculo – fase última do capitalismo e da socialização do valor abstrato – que pode emergir um conceito de imagem tão análogo ao conceito do dinheiro, a imagem como equivalente geral frente ao qual se troca tudo aquilo que se faz visível.

Se levarmos essa hipótese a sério, alguns dos paradoxos indicados por Belting em sua antropologia da imagem – o problema da distinção e da relação entre imagem e meio, ou ainda a distinção entre uma *física da imagem* em oposição a uma *metafísica da imagem*<sup>40</sup> – poderiam talvez encontrar outras respostas, recobrando-se uma apreensão dialética (aquela dialética tão vilipendiada pela desconstrução). A imagem seria a uma só vez física e metafísica, corporificada em seu



meio específico e dotada de algo que transcende sua dimensão objetual. É nesse sentido que Debord afirma que no espetáculo reencontramos “nossa velha inimiga, a mercadoria”.<sup>41</sup> Pois o que as imagens do espetáculo nos apresentam é uma realidade ao mesmo tempo sensível e suprassensível. E não era essa afinal a compreensão dialética que Marx tinha desse objeto

específico que era a mercadoria, a de ser ao mesmo tempo um objeto concreto, dotado de valor de uso, e um objeto “prenhe de sutilezas metafísicas”<sup>42</sup>, habitado pelo valor abstrato? A compreensão do capitalismo como uma espécie de “metafísica real”, presente em Marx (e de onde provém todo o sentido da inversão que este faz da metafísica hegeliana), prolonga-se em Debord e talvez auxilie na compreensão do que são as imagens que conhecemos – e aqui evocar o corpo como ancoramento antropológico dificilmente pode constituir uma solução. Primeiro, porque o corpo é atravessado por essa mesma metafísica – esse gesto seria tão inócuo quanto evocar a materialidade objetual da mercadoria em contraposição à sua dimensão abstrata, quando, na verdade, corporeidade e abstração são consubstanciais no próprio objeto que, sendo expressão de um elo social dado pelo trabalho abstrato, existe enquanto portador de valor<sup>43</sup>. Segundo, porque a reivindicação do ancoramento antropológico carece de um escrutínio crítico sobre o conceito de homem (e também sobre o conceito de sujeito, que aqui se reintroduz sorrateiramente) que acompanhe o escrutínio do conceito de imagem. É necessário historicizar a ambos os conceitos, e entender em que medida podem ou não coincidir. Nesse sentido, é significativo que Belting mencione o Foucault de *Les mots et les choses* como iniciador de um discurso crítico sobre a representação, mas sem notar que o intuito desse livro era acima de tudo questionar a curta história da figura do homem. Não era a crítica da representação em si que fazia o objeto dessa “arqueologia das ciências humanas”, mas a compreensão de que a própria noção de “homem” (cuja expressão em filosofia se dava no conceito central de sujeito) era resultado da reconfiguração histórica do campo da representação<sup>44</sup>. Distante do estruturalismo de Foucault, e próximo das releituras contemporâneas de Marx e Freud, Anselm Jappe propôs em obra recente que o conceito de sujeito deveria ser entendido como uma

**41** DEBORD, Guy. **La Société du spectacle**. Paris: Buchet Chastel, 1967, §35.

**42** MARX, Karl. **O Capital**. Crítica da economia política. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 204.

**43** E aqui a analogia com as distinções mencionadas de física e metafísica, imagem e meio, faz-se de novo presente. Se Stiegler propõe uma história da representação que “seria sobretudo uma história dos portadores de imagem” (apud Belting, *Antropologia de la imagen*, op. cit., p. 16), podemos entender que esses objetos remetem a uma metafísica que os transcende, que se traduz justamente no conceito de imagem. Mas não propomos pensar essa metafísica como transcendência transhistórica, e sim como “metafísica real” que nada mais é do que a presença inapreensível do processo social. Notemos ainda que a compreensão do capitalismo como “metafísica real”, bem como da submissão complementar do valor de uso como portador do valor de troca, foram sublinhadas nas releituras de Marx feitas pela *Wertkritik* alemã, notadamente por Robert Kurz.

**44** De onde o famoso epílogo de sua obra, no qual afirma que “o homem é uma invenção recente” e “que se pode apostar que o homem se apagará, como um rosto de areia às bordas do mar” (*on peut parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable*). FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**: une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1967.

forma específica do tempo histórico do capitalismo, a forma de ser no mundo que nasce e se consolida na sociedade do valor e que, portanto, constitui um sujeito enquanto forma, igualmente esvaziado em suas qualidades concretas (e cuja expressão acabada se daria na não-aceitação narcísica do mundo e da alteridade)<sup>45</sup>. Não seria talvez possível pensar, de modo semelhante, que o conceito genérico de imagem, que agora aparece como uma liberação para pesquisadores cansados das restrições da “arte”, nada mais é do que o conceito que concentra a expressão genérica do mundo conquistado pela abstração do valor? Debord havia notado, no pós-guerra, momento crucial de viragem material e simbólica do mundo ocidental, que o devir-mercadoria do mundo era também um devir-imagem do mundo. A emersão do conceito de imagem poderia então nada mais ser do que a expressão epistemológica desse devir realizado.

45 JAPPE, Ansem. **A sociedade autofágica**. São Paulo: Elefante, 2021.

## Referências bibliográficas

ALPERS, Svetlana. **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BELTING, Hans. **The End of the History of Art?** Trans. By Christopher Wood. Chicago: Chicago University Press, 1987.

BELTING, Hans. **Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst**. München: C.H. Beck, 2011 (1990).

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Katz, 2009.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte** – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOIS, Yve-Alain. **Painting as Model**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

BRADEKAMP, Horst. A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft. **Critical Inquiry**, v. 29, n. 3, Spring 2003, p. 418-428.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CLARK, T.J. **The Painting of Modern Life**. Paris in the Art of Manet and His Followers. (1985) Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999.

CLARK, T.J. **Heaven on Earth**. Painting and the Life to Come. London: Thames & Hudson, 2018.

CLARK, T.J. Capitalism without Images. *In*: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel. **Capitalism and the Camera**. Essays on Photography and Extraction, London: Verso, 2021.

DANTO, Arthur. **After the End of Art**: Contemporary Art and the Pale of History. NJ: Princeton University Press, 1996.

DACOSTA KAUFMANN, Thomas; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **Circulations in the Global History of Art**. London/New York: Routledge, 2015.

DEBORD, Guy. **La Société du spectacle**. Paris: Buchet Chastel, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image**: questions posées aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante**. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Éditions de Minuit, 2002.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D. **Art Since 1900**: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Thames & Hudson, 2004.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**: une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1967.

GREENBERG, Clement. **Art and Culture**: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1965.

HEMMENS, Alastair; ZACARIAS, Gabriel. **The Situationist International**. A Critical Handbook. London: Pluto Press, 2020.

JAMESON, Fredric. 'End of Art' or 'End of History'? (1994). *In*: **The Cultural Turn**. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. London/New York: Verso, p. 73-92.

JAPPE, Anselm. **A sociedade autofágica** – capitalismo, desmesura e autodevorção. São Paulo: Elefante, col. 'Crise e Crítica', 2021.

MARX, Karl. **O Capital**. Crítica da economia política. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2011.

PASSINI, Michela. **L'œil et l'archive**. Une histoire de l'histoire de l'art. Paris: La Découverte, 2017.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento, Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity. *In*: **Vision and Difference**: Femininity, Feminism and the Histories of Art. Londres, 1988.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Escrito, esboços e conferências. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. O Problema do estilo na arte recente. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

## Sobre o autor

Professor de História da Arte vinculado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisador Visitante da Universidade de Yale (EUA). Possui pós-doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo, com estágio na École des Hautes Études en Sciences Sociales, financiado pela FAPESP. Doutor em Estudos Culturais pela Universidade de Perpignan (França) e pela Universidade Bergamo (Itália), com estágio doutoral na Universidade de Paris 10 (França). Mestre em Culturas Literárias Europeias pela Universidade de Estrasburgo (França) e pela Universidade de Bolonha (Itália). Foi bolsista do programa Erasmus Mundus da União Europeia nos níveis de mestrado e de doutorado. Na França, lecionou na Universidade de Perpignan, e foi membro do corpo editorial da revista "Marges -revue d'art contemporain", da Universidade de Paris 8. Atua no âmbito da História da Arte Moderna e Contemporânea, Teoria Crítica e Cinema. Especialista da obra de Guy Debord e da Internacional Situacionista, trabalhou com os arquivos de Debord na Bibliothèque Nationale de France, e com as coleções situacionistas da Universidade de Yale.





# Discentes

Histórias da Arte em Construção

*A Ara Pacis Augustae*  
nos cinejornais  
do Istituto Luce: a  
relação entre imagem  
e imaginário social

Augusto Antônio de  
Assis

Palavras-chave

Cinejornal. Itália Fascista. Imaginário social. Usos do passado.

### Resumo

O trabalho pretende analisar uma faceta teórica da instrumentalização da *Ara Pacis Augustae* na Itália fascista através de cinejornais do *Istituto Luce*, nos anos de 1937 e 1938, pensando a relação entre a imagem e o imaginário social, à luz de autores como Hans Belting e Bronislaw Baczko. Ademais, o conceito Usos do passado edifica todas as nossas questões, ao propor enfoque analítico no caráter instrumental do passado mobilizado, dentro do campo da recepção da Antiguidade.

Em 22 de setembro de 1938, Mussolini consagra, na recém sistematizada *Piazza Augusto Imperatore*, a *Ara Pacis Augustae* - Altar da Paz de Augusto. Os cinejornais do *Istituto Luce*, que já vinham acompanhando as obras de reagração e restauro dos fragmentos do altar, relataram a reinauguração do monumento na reportagem principal da semana<sup>1</sup>. O episódio encerra a *Mostra Augustea della Romanità*, evento organizado para celebrar os 2 mil anos do nascimento de Augusto.

Tais fatos encontram-se no contexto de mobilização política do passado romano, engendrado pelos fascistas – mas não somente – em vias de legitimação de sua atuação política.<sup>2</sup>

O monumento, consagrado originalmente em 13 a. C., objetivava celebrar conquistas militares do primeiro imperador romano e se tornou um dos símbolos da *Pax* romana. O período manifestaria a bonança e a prosperidade do novo regime de governo romano, asseguradas pela força das armas. Mussolini, colocado como o fundador do “novo império”, é equiparado a Augusto, num reclame à *Pax* e a romanização. Todo esse recurso simbólico, com forte apelo imagético, é transmitido pelos cinejornais do *Istituto Luce*, que funcionam, desse modo, como potentes veículos de comunicação de massa.

No decorrer de nossa pesquisa<sup>3</sup>, que visa analisar a instrumentalização da *Ara Pacis Augustae* na Itália fascista por meio de tais cinejornais, nos deparamos com um enorme desafio: como mobilizar tais fontes levando em conta sua especificidade. Optamos por mobilizar o conceito de imagem - e seu plural - em movimento, atravessada por uma narração, que além do discurso de autoridade, visa a instrução, tudo dentro de um ambiente cinematográfico, mas dotado de sentidos que exercem uma relação dialógica com o imaginário social.

Tal concepção suscita uma série de dúvidas e mobiliza inúmeros conceitos, sobre os quais pretendemos discorrer com maior minúcia neste trabalho. Estamos conscientes do caráter inicial desses estudos e, outrossim, das inúmeras outras maneiras de direcionar o olhar para o cinejornal. Destarte, nosso texto visa propor uma via para a

**1** L'INAUGURAZIONE dell'Ara Pacis nel nuovo assetto urbanistico. Produção: Istituto Nazionale Luce. GIORNALE LUCE B, B138308. (2min 03s). Roma, 28 set., 1938. Disponível em: <https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL5000029394/2/-inaugurazione-ara-pacis-nel-nuovo-assetto-urbanistico.html>. Acesso em: 30 jan., 2021.

**2** Processo caracterizado como *culto della romanità* durante o ventennio fascista. Cf. SILVA, Glaydson José da. Historicidade, memória e escrita da história: Augusto e o Culto della Romanità durante o Ventennio Fascista. **Romanitas**, Revista de Estudos Grecolatinos, n. 12, 2018, pp. 142-163. Ademais, a mobilização da Antiguidade romana já era latente na Itália desde o Risorgimento. Cf. GRAVANO, Viviana. La Romanità dell'Italia coloniale e fascista. La partecipazione Italiana alla Exposition Coloniale de Paris del 1931. **Roots and Routes**, research on visual cultures, 2016. Disponível em: <https://www.roots-routes.org/la-romanita-dellitalia-coloniale-fascista-la-partecipazione-italiana-alla-exposition-coloniale-de-paris-del-1931-viviana-gravano/>. Acesso em: 20 abr., 2021.

**3** Pesquisa de Iniciação Científica financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP (nº: 2020/06052-6), realizada sob orientação do Prof. Dr. Glaydson José da Silva, da qual o presente texto apresenta resultados parciais.



análise dos cinejornais, enquanto fonte histórica, ressaltando as características que consideramos condizentes com a temática de nossa pesquisa central, o *culto della romanità* no ventennio fascista, em especial através da política da imagem.

## Os cinejornais: entre a imagem e o imaginário social

A priori, é fundamental evidenciarmos as contribuições de Marc Ferro para pensar o cinejornal. O historiador francês, apesar de não ser o primeiro a mobilizar filmes, em geral, para a análise histórica, é considerado como o principal nome que advogou em prol da legitimação desse tipo de fonte, produzindo inúmeros trabalhos na área. Além disso, no tocante aos cinejornais, comandou um programa televisivo, *Histoire parallèle*, ao lado do alemão Klaus Wenger, outro historiador, na rede franco-germânica *La Sept*. O objetivo da exibição era apresentar um cinejornal francês e um alemão em diálogo, referentes ao mesmo dia, no contexto da segunda guerra mundial, produzindo reflexões no público e questionando certas narrativas hegemônicas.<sup>4</sup>

*Histoire parallèle* foi um sucesso de audiência, o que fez com que a série, originalmente pensada para alguns meses, durasse doze anos, 1989 a 2001, perpassando análises sobre diversos outros países. Além de demonstrar o potencial do cinejornal para a esfera da História pública, Ferro delineia possibilidades analíticas, com foco em aspectos contextuais, como quais fatos receberam ênfase e de que modo foram organizados e encadeados. Para mais, a retórica cinematográfica é evidenciada através da construção fílmica, o som ambiente, o musical e a voz *off*.<sup>5</sup>

A análise fílmica, defende Ferro, deve partir das imagens, sonorizadas ou não, consideradas enquanto substrato do filme, e estabelecer relações com cada um dos outros componentes da produção, como a autoria, a recepção e o regime de governo, a fim de compreender a obra e a realidade que a cerca. Mas por que a imagem? A câmera, permeada de ideologia, retrata o intencional e o espontâneo, o visível e o não visível, bem como lapsos, concordâncias e discordâncias, o que possibilita uma “contra-análise” da sociedade. Entretanto, tais pontos seriam mais evidentes no que o autor chama de filmes de notícias, os cinejornais, já que os mesmos apresentam ausência na autoria e uma mecanicidade na produção.<sup>6</sup>

A priori, um exame que tenha como ponto de

4 SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: *Histoire parallèle* e a emergência do discurso do outro. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 15, n. 26, 2013, p. 189.

5 *Ibid.*, pp. 189-0.

6 FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 87-8.

partida a imagem mostra-se profícuo. Entretanto, do ponto de vista teórico, nosso trabalho é ancorado na ideia de recepção, com ênfase na constante atualização da Antiguidade mediante às especificidades dos contemporâneos.<sup>7</sup> Desse modo, faz necessário considerar como essas imagens são recebidas e, além, as iniciativas de interpolação nesse processo. Outrossim, o lugar do *culto della romanità* na mentalidade coletiva impu- ta o imperativo da relação entre as imagens e o imaginário social. Além disso, a experiência do contato com os cinejor- nais é tangível, e atrela-se à própria reinauguração da *Ara Pacis Augustae* na *Piazza Augusto Imperatore*, evidenciando a importância da materialidade do processo.

Hans Belting define que as imagens acontecem, por exce- lência, no corpo humano, com a experiência sensorial demar- cando os processos figurativos. Compreende-se, assim, o foco no espectador, que, nunca passivo, é o responsável por con- cretizar a animação. Ademais, a imagem ainda necessitaria de um meio de transmissão - onde incide o ato de observar -, que é capaz orientar algumas dessas práticas, já que circunscreve todo o processo.<sup>8</sup>

Adjunto a isso, as imagens podem interferir nas relações sociais, especialmente através da construção de sentidos, con- sideradas, destarte, enquanto portadoras de agência. Contudo, as mesmas somente manifestam essa potência de ação duran- te a interação social.<sup>9</sup> Meneses afirma ainda:

*As imagens não têm sentido em si, imanentes. [...] É a inte- ração social que produz sentidos, mobilizando diferencial- mente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.*<sup>10</sup>

As imagens, no suporte cinematográfico, são encadeadas em rápido movimento, com a inter- venção do som; tudo ocorre num ambiente escuro, o que produz uma experiência sensorial única. O observador, dotado de ampla atenção semânti- ca, percebe, relaciona e concretiza imagens a todo momento.

*Como meio, a existência do filme resume-se à percepção instantânea e limita-se ao momento em que a percepção ocorre; constitui a temporização radical da imagem e, por- tanto, uma forma diferente de percepção. [...] Efetivamente, através do aparelho que gera a ilusão cinematográfica, a*

**7** MARTINDALE, Charles. Reception – a new humanism? Recepti- vity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, v. 5, n.2, 2013, p. 175.

**8** BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014, pp. 10 et seq.

**9** MITCHELL, William. **What do pictures want?** Chicago: The University of Chicago Press, 2005, pp. 10-11.

**10** MENESES, Ulpiano B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 28.

*projeção esbate e elide as fronteiras entre meio e percepção. O meio filme não existe no estado passivo, pois carece da animação técnica que gera no espectador a impressão de que as fugidas imagens fluindo diante dos seus olhos são apenas as suas próprias imagens como aquelas que pode experimentar na imaginação e no sonho.*<sup>11</sup>

A dimensão técnica do cinejornal visa construir uma realidade acessível a partir das imagens, mas também gerar um fascínio através da encenação medial, interferindo no processo de percepção.<sup>12</sup> O intuito do regime, portanto, era tentar influir nas representações que seriam construídas pelos sujeitos. O uso do passado – através das imagens -, para tanto, possuía um caráter instrumental, com acréscimos, supressões e distorções das narrativas, atuando para a “criação e consumo de uma narrativa que, produzida no presente, não deixa de estabelecer expectativas para o futuro”.<sup>13</sup>

Todavia, buscar construir sentidos e significados com imagens necessita de um conjunto de representações que seja comum aos indivíduos, como as instituições, seus agentes e autoridades. Bronislaw Baczko pontua que o imaginário social é uma das forças reguladoras da vida, atuando enquanto mecanismo de exercício do poder, em especial o político, que pleiteia legitimação.<sup>14</sup> As alçadas autoritárias dos Estados andam *pari passu* com a busca pelo monopólio do sentido, suprimindo os dissonantes e deformando a representação da realidade.<sup>15</sup> O uso da Antiguidade para a legitimação fascista, dentro do *culto della romanità*, exemplifica essa operação, ao tentar introduzir valores por intermédio de símbolos inteligíveis coletivamente.

A imagem, portanto, necessita desse conjunto de representações para atuar na construção de sentidos. O imaginário social, por sua vez, só pode existir por meio de tais imagens. Os cinejornais, assim, são uma das bases de sustentação do imaginário social edificado através do *culto della romanità* – por onde conseguem manifestar determinada carga simbólica. É uma relação dupla que perpassa o processo de recepção da Antiguidade por meio de um uso político do passado.

Entretanto, as imagens veiculadas pelo cinejornal também são acessíveis no cotidiano do italiano, mas a partir de uma relação intermedial.<sup>16</sup> Evocar a mesma imagem em diversos suportes aglutina referenciais, o que alimenta um conjunto de representa-

11 BELTING, Hans. Op. Cit., p. 101.

12 BELTING, Hans. Op. Cit., p. 57.

13 SILVA, Glaydson José da; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFONI, Renata Senna. Receções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 40, n. 84, 2020, p. 45.

14 BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, pp. 309-0, 314.

Ibid., pp. 297, 314.

15 Ibid., pp. 297, 314.

16 O altar foi reconstruído na Piazza Augusto Imperatore, no centro de Roma.

17 BELTING, Hans. Op. Cit., pp. 61-2.

ções mentais,<sup>17</sup> evidenciando a importância da materialização do altar e de sua repercussão a partir de cinejornais. São suportes que veiculam ícones símeles, mas agem de maneira distinta, ao mesmo tempo em que se complementam.

*O suporte, assim, é um dos elementos fundamentais para a construção do significado da imagem, que também pode ser observado de forma contextualizada. Além disso, o suporte aparece como um elemento de conexão entre dois âmbitos importantes da construção do significado: o autor e o receptor da mensagem.*<sup>18</sup>

A cidade pode ser considerada um espaço privilegiado de exercício de poder, ao projetar o imaginário social nas formas e explorar sua carga simbólica.<sup>19</sup> As reformas urbanas pro-

movidas pelos fascistas mobilizaram a arquitetura para traduzir seu suposto prestígio e poderio. Os meios de divulgação de massa circunscreveram esse processo, já que são capazes de amplificar “extraordinariamente as funções performativas dos discursos difundidos e, nomeadamente, dos imaginários sociais que eles veiculam”.<sup>20</sup> Logo, a reinauguração da Ara Pacis se insere no contexto de tentativa de fortalecimento da legitimidade do regime, através da busca pelo monopólio do sentido e de seus meios de difusão.

Além disso, ao considerar o culto della romanità enquanto estratégia de construção identitária fascista, o processo memorativo associado à construção da *Piazza Augusto Imperatore* vem à tona. A *Ara Pacis*, desrespeitando sua localização original, é reconstruída na praça, recentemente sistematizada após o isolamento do Mausoléu de Augusto. Busca-se relacionar – forçosamente – os dois monumentos, em prol de reforçar a equiparação de Mussolini com o primeiro imperador romano, Augusto,<sup>21</sup> num contexto fundação do império fascista, proclamada por Mussolini apenas dois anos antes.<sup>22</sup> Ademais, o fascismo reveste a praça de uma aura simbólica, em um processo quase ritualístico, situação reativada no cinejornal. Objetiva-se forjar um lugar de memória, tal qual descrito por Nora<sup>23</sup>.

Nesse sentido, a memória necessitaria de “atos corporificados” para sua ativação, através da percepção sensorial, exibindo um modo de representação.<sup>24</sup> A imagem, nesse sentido, “não é puro

**18** FRANCISCO, Gilberto da Silva; SARIAN, Haiganuch; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Retomando a Arqueologia da Imagem: entre iconografia clássica e cultura material. *Revista Brasileira de História*, v. 40, n. 84, 2020, p. 147.

**19** BACZKO, Bronislaw. Op. Cit., p. 313.

**20** Ibid.

**21** IONESCU, Dan-Tudor. *Ara Pacis Augustae: un simbolo dell'età augustea: Considerazioni storico-religiose tra Pax Augusta e Pax Augusti. Civiltà Romana: Rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni*. Edizioni Quasar, 2014, p. 79.

**22** MUSSOLINI, Benito. *Opera Omnia di Benito Mussolini*. SUSMEL, Edoardo; SUSMEL, Duilio (Orgs.). v. XXVII. Firenze: La Fenice, 1959, pp. 268-9.

**23** NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, 1993, pp. 7-28.

**24** SEREMETAKIS, C. Nadia. Implication. In: Ibidem. (org.). *The senses still: Perception and memory as material culture in modernity*. Boulder: Westview Press, 1994, p. 128.

conteúdo em levitação, nem mera abstração. Ela deve ser considerada, antes de mais nada, coisa material, artefato”.<sup>25</sup> Isso se aplica tanto na efetivação da imagem no corpo, quanto por meio dos suportes que a veiculam, atuando como fatores de ativação da memória.

## Considerações finais

Percebe-se, desse modo, o percurso de definição de balizas teórico-metodológicas que embasam nossos trabalhos. Procuramos, nesse texto, evidenciar três questões fundamentais que concernem à análise dos cinejornais do *Istituto Luce*. Inicialmente, as imagens se concretizam, de fato, no corpo humano, enfatizando a proeminência do receptor – nunca percebido enquanto sujeito passivo. Em segundo lugar, o potencial de veiculação simbólica das imagens depende de um conjunto de representações comuns da coletividade, todavia, o imaginário social alimenta-se de tais símbolos, gerando uma relação dialógica. Por fim, a materialidade dos artefatos, tanto da imagem, quanto do altar em si, é fundamental para os processos memorativos que tentaram ser construídos.

**25** MENESES, Ulpiano B. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 254

## Referências bibliográficas

BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social**. In: LEACH, Edmund et al.. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANCISCO, Gilberto da Silva; SARIAN, Haiganuch; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Retomando a Arqueologia da Imagem: entre iconografia clássica e cultura material. **Revista Brasileira de História**, v. 40, n. 84, 2020, pp. 141-165.

GRAVANO, Viviana. La Romanità dell’Italia coloniale e fascista. La partecipazione Italiana alla Exposition Coloniale de Paris del 1931. **Roots and Routes**, Research on Visual Cultures, 2016. Disponível em: <https://www.roots-routes.org/la-romanita-dellitalia-coloniale->



-fascista-la-partecipazione-italiana-alla-exposition-coloniale-de-paris-del-1931-viviana-gravano/. Acesso em: 20 abr., 2021.

IONESCU, Dan-Tudor. Ara Pacis Augustae: un simbolo dell'età augustea: Considerazioni storico-religiose tra Pax Augusta e Pax Augusti. **Civiltà Romana**: Rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni. Edizioni Quasar, 2014, pp. 75-108.

L'INAUGURAZIONE dell'Ara Pacis nel nuovo assetto urbanistico. Produção: Istituto Nazionale Luce. GIORNALE LUCE B, B138308. (2min 03s). Roma, 28 set., 1938. Disponível em: <https://patrimonio.archiviolucente.com/luce-web/detail/IL5000029394/2/1-inaugurazione-ara-pacis-nel-nuovo-assetto-urbanistico.html>. Acesso em: 30 jan., 2021.

MARTINDALE, Charles. Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. **Classical Receptions Journal**, v. 5, n.2, 2013, pp. 169-183.

MENESES, Ulpiano Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, pp. 11-36.

MENESES, Ulpiano Bezerra. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, pp. 133-150.

MITCHELL, William. **What do pictures want?** Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MUSSOLINI, Benito. Opera Omnia di Benito Mussolini. SUSMEL, Edoardo; SUSMEL, Duilio (Orgs.). v. XXVII. Firenze: La Fenice, 1959.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n. 10, 1993, pp. 7-28.

SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: Histoire parallèle e a emergência do discurso do outro. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 15, n. 26, 2013, pp.187-203.

SEREMETAKIS, C. Nadia. Implication. In: Ibidem. (org.). **The senses still**: Perception and memory as material culture in modernity. Boulder: Westview Press, 1994, pp. 123-144.

SILVA, Glaydson José da. Historicidade, memória e escrita da história: Augusto e o Culto della Romanità durante o Ventennio Fascista. **Romanitas**, Revista de Estudos Grecolatinos, n. 12, 2018, pp. 142-163.

SILVA, Glaydson José da; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 40, n. 84, 2020, pp. 43-66.

## Sobre o autor

Augusto Antônio de Assis é graduado em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com foco de estudos na área de História Antiga, enfatizando os Usos do Passado e a Recepção da Antiguidade. Desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), intitulada: *A Ara Pacis Augustae* na Itália fascista: análise sobre a instrumentalização do monumento a partir dos cinejornais do *Istituto Luce* (1937-1938), (nº: 2020/060526). Participou da Comissão Organizadora do III Seminário de Pesquisa e Ensino da Graduação em História da Unicamp. Atuou no secretariado e serviço de editoração da Revista *Heródoto: Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-Asiáticas* (UNIFESP).

Histórias da Arte em construção

# A Virgem de Guadalupe nas Pinturas de Castas Mexicanas

Giovanna de Assis  
Bareli

Palavras-chave

Pintura de Castas. Luis de Mena. Virgem de Guadalupe.

### Resumo

A Virgem de Guadalupe pode ser assimilada, além da sua importância religiosa, como um símbolo nacional que possui diferentes significados, para diversos grupos que compõem a sociedade mexicana. É pensando nessa ambiguidade que o artigo busca compreender a inserção da figura sacra no quadro “Castas” (1750), de Luis de Mena, presente Museu da América em Madri. O propósito abarca o questionamento dessa inclusão, qual o objetivo e o discurso que a respalda e de que forma os símbolos presentes se relacionam com as pinturas de castas, gênero pictórico oitocentista da Nova Espanha.

Como um gênero pictórico único, as Pinturas de Castas buscaram refletir o discurso de estratificação e hierarquização da sociedade, diante da classificação sócio-racial da denominada Sociedade de Castas, um sistema que qualificava baseando-se nas teorias de *limpieza de sangre e calidad*, ou seja, com base nos fatores sociais, econômicos, culturais e raciais dos indivíduos e grupos. Dessa forma, as pinturas foram uma maneira de diferenciar os cruzamentos raciais “a partir do momento que as misturas entre as populações de origem europeia, indígena e africana atingiram tamanho grau de diversidade”.<sup>1</sup>

A partir disso, elas possuem como intenção expor a progressão de raças e seus atributos morais; em um ambiente de ordem desejável, em que cada casta ocupa seu nicho social, mas com a possibilidade de mudança para as futuras gerações, mediante casamento com o tipo adequado de mestiçagem - o branco, o espanhol. Para isso, criam um hemisfério estigmatizado das raças, este baseado nas leis de distinção colonial, sem necessariamente refletir a realidade da Nova Espanha.<sup>2</sup>

As obras incluídas neste gênero, a partir das intenções propostas por elas, compartilham um eixo comum: a maioria compõe séries de 16 a 20 castas, organizadas por família, inseridas em seu cotidiano e com adereços simbólicos determinados pela sua posição sócio-racial. O filho da primeira família descrita gera a próxima cena, formando uma progressão racial, fruto da mestiçagem entre espanhóis, indígenas e negros. Assim, quanto maior o cruzamento inter-racial, menor o *status* socioeconômico da família. Podem exibir, como complemento, objetos ou elementos da fauna e flora que auxiliam na composição do discurso do quadro.

Este gênero é tido como totalmente secular, entretanto, possui pequenas menções à religiosidade na Nova Espanha, como, por exemplo, referências à Basílica da Cidade do México. Diante disso, o quadro *Castas* é único por trazer a figura da Virgem de Guadalupe ao centro da composição, tornando esse componente o mais importante de análise do quadro. A partir desse objeto, novos questionamentos surgem: Por que e qual a intenção em inserir uma figura sacra em um gênero secular?

1 GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001, p. 50.

2 KATZEW, Ilona. **La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII**. Madrid: Turner, 2004, p.8

3 OLIVEIRA, Juliana. Colonialismos e discursos raciais: as castas de Luis de Mena e o Criollismo no México do Século XVIII. **Ícone - Revista brasileira de História da Arte**, v. 3, n. 3, 2018, p.10.





Figura 01: MENA, Luis. **Castas**, 1750, óleo sobre tela. 119 x 103 cm. Collection of the Museo de America, Madrid (inventory number 00026).

## A Virgem de Guadalupe no Quadro Castas

O quadro de Mena pode ser dividido analiticamente em três: Na parte superior, há retratos da vida cotidiana e a imagem da Virgem de Guadalupe; ao meio, encontram-se as cenas de castas e, na parte inferior, a flora preenche a composição. A primeira parte exhibe três grandes elementos que possuem clara referência à questão religiosa na Nova Espanha [Figura 1].

Na cena da direita, *Dansa de Matachines que asen a N. Sra d. Guadalupe*, as referências religiosas se dão tanto pelo destaque para a Basílica da Virgem de Guadalupe, quanto pela dança apresentada em primeiro plano. É possível localizar a Basílica pela luminosidade da sua representação, que atrai o olhar; por sua posição na obra, ao centro direito da composição, e pela diferença arquitetônica da sua construção. Já em primeiro plano, oito pessoas coreografam a dança *mattachine*, uma dança de origem árabe que atuou como um elemento de aculturação para as celebrações cristãs e para a Conquista.<sup>3</sup>

Já na cena superior esquerda, *Paseo de Jamayca*, as referências religiosas se dão pela localização do rio, próximo à Basílica de Guadalupe<sup>4</sup> e pela própria designação da palavra *Jamayca*, que faz referência à um evento de arrecadação de dinheiro para uma boa causa,<sup>5</sup> significando, no quadro, as arrecadações para os trabalhos da igreja. O local representado na cena era um espaço de sociabilização entre as diferentes castas, sendo que podemos observar essa heterogeneidade pela indumentária que cada grupo utiliza na pintura, uma vez que as roupas eram um elemento visual importante para a diferenciação das pessoas na Sociedade de Castas por demonstrar a posição sócio-racial de cada um. Nesse sentido, podemos observar na cena que há pessoas da elite passeando e trabalhadores na pesca ou na venda ambulante de produtos.

Dedicando-se ao foco do quadro, a Virgem de Guadalupe aparece entre as duas representações descritas, em uma redoma de névoa branca que cobre parte da visão das mesmas. Ela segue o padrão de representação religiosa,<sup>6</sup> ou seja, envolta por uma *mandorla* oval de raios dourados e vermelhos, que ficam intensos nas bordas do seu característico manto azul ornamentado em amarelo. Apoiada em uma lua crescente preta, um pequeno anjo alado segura a barra da sua vestimenta, que, além da sua manta, conta com um longo vestido claro, favorecendo o seu aspecto recatado. Sua pele é descrita como “an anshen olive, a complexion referred to as light brown or wheat-colored”,<sup>7</sup> que remete, na Nova Espanha, à coloração dos indígenas. Acredita-se que foi o último elemento do quadro a ser pintado por possuir uma técnica mais elevada e

encobrir outros elementos,<sup>8</sup> entretanto, a sua inserção foi pensada, uma vez que os outros elementos do quadro dialogam com a figura.

Tal diálogo se dá por outros componentes do quadro que são lidos na chave de Guadalupe, principalmente a escolha das castas representadas, a forma como foram pintadas e os itens da flora escolhidos. Pelas castas, pode-se perceber que a maioria dialoga com a mestiçagem entre brancos e indígenas, os dois principais grupos de devoção à Guadalupe. Ainda, as famílias que representam algum desarranjo, dentro da lógica da Sociedade de Castas, demonstram uma dedicação especial em relação à Guadalupe. As mães das cenas dois, três e seis olham em direção à Virgem como uma espécie de suplício para proteger seus filhos, já que todos estão em uma posição diferente da de seus pais. A cena seis, como exemplo, intitulada *de morisca y*

4 OLIVEIRA, op. cit, p.11.

5 CLINE, Sarah. Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting. *Mexican Studies*, Santa Barbara, v. 31, n. 2, 2015, p.239.

6 “as pinturas da santa eram realizadas conforme uma lógica de ícone, ou seja, tratava-se de reproduções fiéis da impressão original e sagrada do pano exibido por Juan Diego” (KATZEW, op. cit., apud OLIVEIRA, op. cit. p. 12).  
7 PETERSON, Jeannette Favrot.

**Visualizing Guadalupe: from black madonna to queen of the americas.** Texas: University of Texas Press, 2014, p.105.

8 CLINE, op. cit, p. 237.

*español nace albino torna atrás*, traz uma família manchada pelo sangue negro, segundo a classificação hierárquica dessa sociedade. O termo não era oficial, mas utilizado como um insulto para os filhos de pais brancos que traziam alguma característica de outra etnia, demonstrando a ancestralidade de toda família.<sup>9</sup> Nessa cena, os pais são representados em um branco quase translúcido, enquanto o filho é pintado de uma cor mais escura. Entretanto, é interessante perceber que, pela composição e organização dos corpos, a família é unida e aceita as diferenças, já que estão perto uns dos outros e o filho veste um traje parecido com o do seu pai.<sup>10</sup>

Para concluir, é possível associar Guadalupe com os elementos da flora que são representados, uma vez que ela pode ser interpretada simbolicamente como abundância e fertilidade, visão esta que habitava a mente da religiosidade popular ligada à Virgem de Guadalupe, como veremos adiante.

## A Devoção Guadalupana

O sucesso da devoção de Guadalupe se dá por diversos motivos, sendo que os principais são a grande popularidade que Maria tem no cristianismo e a construção de um discurso em volta da figura sacra. Esse discurso, a propósito, se ampliou para fora do âmbito religioso, alcançando outras parcelas da sociedade, contribuindo para a formação de uma unicidade em torno do povo mexicano.

Maria, e conseqüentemente Guadalupe, por ela ser uma vertente da mãe de Deus, foi construída de uma maneira universal e possui uma infinidade de simbologias que foram construídas ao longo do tempo, incorporando funções e se adaptando para diferentes regiões e povos.<sup>11</sup> Entretanto, genericamente, é vista como intercessora entre a Terra e o Céu, aquela que é mais compreensiva, que possui um julgamento mais ameno do que as outras entidades e que intervêm em prol de seus filhos.<sup>12</sup> Ela representa muitas concepções do feminino: rainha, virgem, noiva, esposa, nova Eva e mãe de Deus, ou seja, mensagens tanto libertadoras quanto de acomodação.<sup>13</sup> Esse aspecto múltiplo não é inédito na religião, uma vez que as figuras sagradas possuem uma multiplicidade de significados, principalmente as femininas. Além disso, como imagem, possui uma abertura de significados que a faz ser utilizada por diferentes projetos, tornando-se um símbolo múltiplo.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> CLINE, op. cit. p. 232-233.

<sup>10</sup> Ibidem, p.233.

<sup>11</sup> ALBERRO, Solange. **El águila y la cruz: orígenes religiosos de la conciencia criolla**. México, siglos XVI-XVII. México, DF: El Colegio del México - Fondo de Cultura Económica, c1999, p.121-123.

<sup>12</sup> TAYLOR, William B. *The Virgin of Guadalupe in New Spain: An Inquiry into the Social History of Marian Devotion*. **American Ethnologist**, v.14, n.1, 1987, p.11.

<sup>13</sup> TAYLOR, op. cit. p. 21

<sup>14</sup> PETERSON, op. cit, passim.

Portanto, na visão indígena, assim como na visão mais popular do catolicismo, a Virgem é lida por um aspecto mais comunitário e familiar, em que é vista como um símbolo de fecundidade<sup>15</sup> e como uma mãe protetora;<sup>16</sup> que resolve questões ligadas ao cotidiano. Ainda, ela atua como um fator de esperança contra a dominação, sendo um ícone de liberdade e redenção<sup>17</sup> devido a sua proteção para com esse grupo. Seu sucesso se dá também por possuir elementos que remetem às antigas divindades indígenas, como a coloração azul do manto característico de Guadalupe, seu culto estar na região do complexo Tenochtitlán-Texcoco e estar associada à lua.<sup>18</sup>

Os *criollos*, por sua vez, entendem a devoção à Guadalupe como um sinal de esperança e renovação, sendo que a utilizam como um símbolo de liberdade do sistema colonial e justificativa para se colocarem em uma posição de poder na sociedade.<sup>19</sup> Tal discurso ganha força a partir da publicação de *Imagen de la Virgen María* (1648), escrito por Miguel Sanchez, que coloca a devoção de Guadalupe como algo para todos os filhos da Nova Espanha e pensa a Virgem como uma santa *criolla* que funda uma igreja própria, a mexicana. Além de enfatizar um

sentimento religioso, Sánchez apela por uma união patriótica, uma vez que entende que o México e o seu povo foram escolhidos pela Virgem. Nesse sentido, dá escopo para os *criollos* se apropriarem da devoção e idealizarem uma unidade sem distinção de castas, um povo único, protegido por Guadalupe<sup>20</sup>. O campo religioso é utilizado com essa intenção pois ele é o único elemento capaz de comportar todas as diferenças sociais e raciais<sup>21</sup>.

Portanto, com a contribuição do livro de Sánchez e dos clérigos, especialmente jesuítas e franciscanos, a Virgem se torna um símbolo nacional e do *criollismo*, se popularizando em diferentes lugares da Nova Espanha<sup>22</sup>. Um fator decisivo para essa popularização é a epidemia de *matlazahuatl*, entre 1736 e 1737, que acometeu muitas vidas. Os religiosos buscaram apoio em diversas figuras religiosas, encontrando somente acalento em Guadalupe, depois de a tornarem patrona da Cidade do México<sup>23</sup>. Passados alguns anos, a Virgem se torna a patrona de toda a Nova Espanha, evento confirmado em 1751, e patrona de todo o reino da Espanha, após dois anos<sup>24</sup>.

A vista disso, conclui-se que Guadalupe, além de ser um símbolo sacro é também um “movimiento sociorreligioso, un fenómeno cultural y una trascendencia de sistemas antiguos religiosos a otro en

<sup>15</sup> TAYLOR, op. cit. p. 19

<sup>16</sup> Ibidem. p. 9.

<sup>17</sup> WOLF, Eric R. The Virgin of Guadalupe: A Mexican National Symbol. *The Journal of American Folklore*, v. 71, n. 279, 1958, p.38.

<sup>18</sup> Ibidem, p.35.

<sup>19</sup> Ibidem, passim.

<sup>20</sup> POOLE, Stafford. **Our Lady of Guadalupe: the origins and sources of a mexican national symbol, 1531-1797**. Arizona: University Of Arizona Press,

<sup>21</sup> FLORESCANO, Enrique. **Memoria mexicana**. Coautoria de Raul Velazquez. 2 ed. México, DF: Fondo de Cult. Económica, c1994, p.398.<sup>22</sup> POOLE, op. cit. p. 4-5.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 189-190.

<sup>24</sup> TAYLOR, op. cit, p.12.

<sup>25</sup> VALTIERRA ZAMUDIO, Jorge. **La religiosidad popular y el símbolo religioso: el Guadalupanismo mexicano**. Muuch' Xiimbal. Caminemos Juntos, Ciudad de México, v. 5, n. 5, 2017, p. 181.

el que se entreteje”<sup>25</sup>. Ela é o elemento que une os *criollos*, as castas e os indígenas, seja pela sua coloração que remete à mestiçagem, seja pela sua capacidade de reunir diferenças pela fé<sup>26</sup>.

## A inserção em “Castas”

O que o artigo procurou apontar era como a Virgem de Guadalupe era interpretada na metade do século XVIII e para qual grupo ela fazia mais sentido naquele momento, colocações necessárias para compreender a sua inserção no quadro. Percebeu-se que o quadro foi realizado em um momento de grande importância para o culto de Guadalupe, na década de 1750. Nesse período houve, além das patronagens, uma intensificação da devoção guadalupana pelos inúmeros materiais publicados e pela expansão do culto de forma física, simbólica e financeira<sup>27</sup>. Fisicamente falando, o culto era mais proeminente na área urbana do Vale do México, representando mais fortemente a região da Cidade do México do que o resto da Nova Espanha<sup>28</sup>, mesmo que ela já fosse padroeira de toda a Nova Espanha. E é essa a cidade representada nas cenas superiores do quadro analisado.

Além disso, nesse tempo, o uso Guadalupe como um símbolo *criollo* já estava se consolidando e era uma representação forte de distinção entre os espanhóis e os viventes da Nova Espanha<sup>29</sup>, sendo que o seu lema *Non fecit taliter omni natione* evidencia ainda mais tal sentimento. Portanto, o *criollismo* é um fator a ser considerado na análise do quadro, por ser uma forma de união entre as três esferas de composição e uma “ilustração do ideal de sociedade *criolla*”<sup>30</sup>. Nessa lógica, o quadro aponta para preocupações desse movimento: evidenciar os elementos da colônia, como, por exemplo, a

26 VALTIERRA ZAMUDIO, op. cit, p.202-203

27 TAYLOR, op. cit., p.15.

28 Ibidem, p.14

29 OLSON, Christa. *Casta Painting and the Rhetorical Body*. *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 39, n. 4, 2009, p.308.

30 OLIVEIRA, op. cit, p. 21

31 CLINE, op.cit, p. 239.

32 Ibidem, p. 245

33 ESTRADA DE GERLERO, op. cit, p.90.

escolha das frutas escolhidas e descritas na língua nativa, o nahuatl<sup>31</sup>. Além disso, as cenas do cotidiano reforçam a união de raças pelo entorno da figura da Virgem de Guadalupe, sendo o negro quase ausente pela própria concepção do movimento *criollo*.

Logo, percebe-se que o *criollismo* estava presente no discurso da Virgem e que ele, como parte das chaves de compreensão da sociedade, é um fator a ser considerado na análise do quadro, seja pela inserção do seu maior símbolo identitário, seja por como o México é representado na figura. Há também a representação de vários componentes de orgulho para esse grupo, como aqueles que evidenciam a



abundância, a fecundidade, a diversidade e a heterogeneidade familiar<sup>32</sup>. Guadalupe, então, pode ser compreendida como a conclusão desse discurso e também como um escudo e uma arma para os mexicanos se colocarem e lutarem pelos seus direitos<sup>33</sup>.

## Referências Bibliográficas

ALBERRO, Solange. **El águila y la cruz: orígenes religiosos de la conciencia criolla: México, siglos XVI-XVII**. México, DF: El Colegio del México: Fondo de Cultura Económica, c1999.

CLINE, Sarah. Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting. **Mexican Studies**, Santa Barbara, v. 31, n. 2, p.218-247, jun. 2015. Disponível em: <http://www.history.ucsb.edu/wp-content/uploads/Guadalupe-and-the-Castas.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2020

CUADRIELLO, Jaime. “La Virgen De Todos: La maternidad social de María de Guadalupe”. **Artes De México**, no. 125, 2017, pp. 32-43. Disponível em: [www.jstor.org/stable/45198975](http://www.jstor.org/stable/45198975). Acesso em: 27 jul. 2020.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta. In: **México en el mundo de las colecciones de arte, Volume 4**. México: Nueva España, 1994. p. 79-114.

FLORESCANO, Enrique. **Memoria mexicana**. Coautoria de Raul Velazquez. 2. ed. México, DF: Fondo de Cult. Económica, c1994.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001, c1999.

KATZEW, Ilona. **La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII**. Madrid: Turner, 2004.

LOS REYNES HEREDIA, J. Guillermo. Una Virgen mexicana: los usos del simbolismo, folklore y etnicidad en la creación de la identidad mexicana. **Tla-Melaua. Revista de Ciencias Sociales**, [S.L.], v. 7, n. 35, 1 out. 2013. Benemerita Universidad Autónoma de Puebla. Nueva Época, ano 7, nº 35, out 2013-mar 2014, pp. 118-129. Disponível em: <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/TLA-MELAUA/article/view/31817/28807>. Acesso em 03 set. 2020.

OLIVEIRA, Juliana Proenço de. Colonialismos e discursos raciais: as castas de Luis de Mena e o Criollismo no México do Século XVIII. **Ícone**: Revista Brasileira de História da Arte, Rio Grande do Sul, v.3, n.3, p.8-25, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/icone/article/view/85529/51053>. Acesso em 12 jan. 2020.

OLSON, Christa. Casta Painting and the Rhetorical Body. **Rhetoric Society Quarterly**, vol. 39, n. 4, 2009, pp. 307-330. Disponível em: [www.jstor.org/stable/40647265](http://www.jstor.org/stable/40647265). Acesso em 27 jan. 2020.

PETERSON, Jeannette Favrot. **Visualizing Guadalupe**: from black madonna to queen of the americas. Texas: University of Texas Press, 2014.

POOLE, Stafford. **Our Lady of Guadalupe**: the origins and sources of a mexican national symbol, 1531-1797. Arizona: University of Arizona Press, 1995.

TAYLOR, William B. "The Virgin of Guadalupe in New Spain: An Inquiry into the Social History of Marian Devotion." **American Ethnologist**, vol. 14, n. 1, 1987, p. 9-33. Disponível em: [www.jstor.org/stable/645631](http://www.jstor.org/stable/645631). Acesso em 27 jul. 2020.

VALTIERRA ZAMUDIO, Jorge. La religiosidad popular y el símbolo religioso: el guadalupanismo mexicano. **Muuch' Xiimbal. Caminemos Juntos**, Ciudad de México, v. 5, n. 5, p. 173-206, ago. 2017. Universidad La Salle, México. Disponível em: <http://repositorio.lasalle.mx/handle/lasalle/1552>. Acesso em 02 set. 2020.

WOLF, Eric R. The Virgin of Guadalupe: A Mexican National Symbol. **The Journal of American Folklore**, jan. - mar., 1958, vol. 71, n. 279 (jan-mar, 1958), pp. 34-39. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/537957>. Acesso em 27 jul. 2020.

## Sobre a autora

Giovanna de Assis Bareli é Bacharel e Licenciada em História pela UNICAMP, com ênfase em História da Arte e Patrimônio Histórico e Cultural. Durante o ano de 2020, foi pesquisadora de Iniciação Científica pela FAPESP, na área de História da América e História da Arte. Também já foi professora de História no Cursinho Popular TRIU e participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e do Programa de Apoio Didático (PAD/ UNICAMP).

Histórias da Arte em construção

A recepção da  
*Tauromaquia* de  
Goya na primeira  
metade do século  
XIX na França

Érica Boccardo  
Burini

## Palavras-chave

Francisco Goya. Tauromaquia. França. Circulação de obras de arte. Século XIX.

## Resumo

A difusão e a recepção da Tauromaquia de Goya são investigadas na primeira metade do século XIX na França, buscando traçar os principais agentes e os seus interesses sobre essa série de gravuras anunciada em 1816. As imagens taurinas atraem artistas proeminentes como Delacroix e Géricault, que as acessam em seu próprio país. Théophile Gautier e Eugène Piot ampliam extensamente a divulgação da série, fascinados, como outros franceses, pela arte e cultura espanhola.

## Espanholismo: touradas e imagens da Espanha

O ano de 1816 é inaugural, quando foram anunciadas à venda nos jornais madrilenhos, em álbuns completos e estampas soltas, as gravuras da primeira edição da *Tauromaquia* de Francisco Goya. O final é 1858, com a primeira biografia francesa de Goya, escrita por Laurent Matheron, que a dedica a Eugène Delacroix. São examinados os principais interesses despertados pelas imagens nesse contexto, que acabam por lançar bases para a análise da *Tauromaquia*, mas também da vida e obra de Goya.

A princípio, a série tem vendas limitadas na Espanha e a maior parte da tiragem é retida até 1854, quando morre o filho do artista, Javier Goya Bayeu, e o patrimônio herdado pelo neto, Mariano, é vendido mais extensamente. Em 1855, o alcance da série é ampliado pela segunda edição feita na *Calcografía Nacional*. Aureliano de Beruete y Moret<sup>1</sup> identifica certa notoriedade da série na França nesse período, citando a valorização da *Tauromaquia* em leilões de grandes coleções parisienses, observada pelo crítico de arte francês Philippe Burty. O contraste entre o interesse do mercado francês e o desinteresse do governo espanhol é expresso no boletim desfavorável emitido pela *Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando*, quando León Pérez Bobadilla oferece as matrizes por um valor simbólico em 1856. A rejeição culmina com a aquisição das lâminas de cobre pelo gravurista e *marchand d'estampes* Eugène Loizelet, que realizou a terceira edição em 1876 em Paris.<sup>2</sup>

A abertura do gosto francês à Espanha, resvalando em espanholismos, é manifesta no século XIX. Dois eventos são assinalados como principais estimuladores do interesse pelas obras dos mestres espanhóis: a coleção espanhola do *Musée Napoléon*, nome provisório do Louvre, provinda de pilhagens ocorridas na ocupação napoleônica durante a Guerra Peninsular, e a *Galerie espagnole de Louis Philippe*, instalada no mesmo museu entre 1838 e 1848, com obras oriundas de transações privilegiadas pela instabilidade política, econômica e social espanhola que se manteve durante as guerras carlistas.

A brutalidade da Guerra de Independência espanhola (1808-1814) também inspirou imagens trágicas da obra goyesca, como a série *Os Desastres da Guerra*. Em meio ao conflito, ocorre a pilhagem de conventos, palácios e coleções de aristocratas, pelos oficiais do Primeiro Império Francês, como Marechal

**1** BERUETE Y MORET, Aureliano de. *Goya grabador*. Madrid: Blass y Cia., 1918. (Tomo III: continuación de Goya, pintor de retratos y Goya. Composiciones y figuras) p. 123.

**2** CARRETE PARRONDO, Juan. *Goya: estampas: grabado y litografía*. Electa: Barcelona, 2007. p. 58.



Soult, Vivant Denon e Barão Mathieu Faviers, para o incremento do Louvre, mas também de suas coleções privadas<sup>3</sup>. Ainda que as obras pertencentes ao acervo público tenham sido restituídas em 1815, sua breve exposição é suficiente para que sejam apreciadas pelo público e estudadas pelos artistas, como é o caso do jovem Théodore Géricault.<sup>4</sup>

O entusiasmo é reavivado em 1823 na campanha dos *Cent Mille Fils de Saint Louis*, pela restauração de Fernando VII. E então, são encomendadas as missões de espólio artístico para a composição da galeria espanhola do Louvre. A figura do Barão Taylor é iminente devido ao seu papel articulador. Adquire centenas de obras para a *Galerie Espagnole*, colabora para a legitimação da dramaturgia romântica enquanto diretor da *Comédie française*, também é pintor, dramaturgo, historiador e viajante incansável. Suas diversas expedições proporcionam relatos de viagens pitorescas ilustrados com gravuras que proporcionam a divulgação de monumentos estrangeiros, via uma apreensão de mundo baseada em esquemas e modelos, que acabam por ampliar o gosto francês, fornecendo referências visuais acessíveis.

Na Espanha, Taylor se infiltra no cenário artístico e estabelece importantes relações. É exemplo a família Madrazo, especialmente o pintor acadêmico José de Madrazo y Agudo, que foi diretor do *Real Establecimiento Litográfico*, e do Museu do Prado de 1838 a 1857, e um de seus filhos, o retratista Federico de Madrazo y Kuntz, ambos figuras influentes também no mercado de arte em âmbito nacional e internacional. Tal amizade oferece oportunidades para o angariamento de obras de Goya, cuja venda era feita com a mediação de seu filho, Javier, que, apenas em 1836, assinou um recibo de venda de oito pinturas do pai a Barão Taylor, destinadas à *Galerie Espagnole*.<sup>5</sup>

Taylor realizou inúmeras viagens à Espanha a partir de 1822. Da missão ocorrida entre 1835 e 1837, também participaram o pintor orientalista bordelês Adrien Dauzats, e Pharamond Blanchard, interessado em paisagens e cenas de gênero, com a tarefa oficial de realizar litografias para ilustrar *Voyage pittoresque en Espagne*, que teve diversas edições entre 1826 e 1860.<sup>6</sup> Também é estabelecida uma rede de conexões entre os Madrazo e os viajantes franceses. Blanchard já havia sido convocado por José de Madrazo anteriormente, em 1825, para colaborar como mestre no *Real Establecimiento Litográfico*. Dauzats se corresponde com Federico de Madrazo em busca de dados biográficos de Goya para divulgá-los em Paris em 1834.

**3** LIPSCHUTZ, Ilse Hempel. *Spanish paintings and the French Romantics*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

**4** TINTEROW, Gary et al. *Manet/ Velázquez: the French taste for Spanish painting*. Metropolitan Museum of Art: New York, 2003. p. 29.

**5** LIPSCHUTZ, op. cit.

**6** BATICLE, Jeannine; MARINAS, Cristina. *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre: 1838-1848*. Editions de la Réunion des musées nationaux: Paris, 1981. p. 16.

Ambos os artistas franceses são influenciados por Goya<sup>7</sup>, embora o sejam de modos diferentes. Logo, a *Tauromaquia* também lhes oferece distintos atrativos. Blanchard é atraído pela representação das cenas costumbristas, em especial as touradas, a arquitetura, os monumentos, as paisagens, os tipos locais, seus modos e vestimentas. Ele mesmo realiza uma série de doze litografias chamadas *Courses de taureaux/Corridas de toros* [Figura 1], reconhecida até mesmo pelos críticos espanhóis<sup>8</sup>, em que sintetiza com ares românticos a investigação da iconografia da tauromaquia. Blanchard também é influenciado pela notória *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* [Figura 2], desenhada e gravada por Antonio Carnicero em 1790, que apresenta certo antagonismo em relação à série de Goya [Figura 3]. No que tange o tratamento da luz e da cor, e o interesse pela indumentária, pelo ambiente e pela paisagem, Blanchard mais se aproxima de Carnicero, como é possível inferir pela comparação das três representações da mesma *suerte*, ou seja, o mesmo momento da tourada.

7 GUINARD, Paul. **Dauzats et Blanchard**: peintres de l'Espagne romantique. Presses universitaires de France: Paris, 1967.

8 *Ibid.*, p. 392.



Figura 1: Pharamond Blanchard, **Suerte de Picar**, c. 1850. Litografia, 73,6 x 57,5 cm, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.



Figura 2: Antonio Carnicero, **III. Colección de las principales suertes de una corrida de toros**, 1790. Gravura em metal, 25 x 38,9 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.



Figura 3: Francisco Goya, **El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla (Tauromaquia, 5)**, 1816. Gravura em metal, 30 x 40,7 cm, Museo do Prado, Madrid.

Dauzats, que acompanhou Barão Taylor em sua missão histórica, arqueológica, descritiva e pitoresca no Egito, na Síria, na Palestina e na Judéia em 1830, [Figura 4] é fascinado pela paisagem da Andaluzia e pela arquitetura mourisca do país, deixando belos registros como o esboço a óleo da Giralda de Sevilha, antigo minarete da mesquita transformado em torre sineira para a catedral. Para esse pintor, a série de Goya apresenta outro índice de interesse: a representação da teoria da origem moura das touradas [Figura 5], informada, com o auxílio do conselheiro de Goya, Ceán Bermúdez, pela Carta Histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España, escrita por Nicolás Fernández de Moratín em 1777. Os mouros representados nas primeiras oito gravuras da série são reconhecidos por Théophile Gautier, em seu relato de viagem à Espanha em 1840 com o jornalista, crítico de arte e colecionador Eugène Piot, como próximos dos mamelucos egípcios do Primeiro Império Francês, sob o comando de Murat: “*Ses Mores, compris un peu à la manière des Turcs de l’Empire sous le rapport du costume, ont les physionomies les plus caractéristiques*”<sup>9</sup>, que são representados por Goya na pintura monumental *El 2 de mayo de 1808 en Madrid*. Essa visão poderia ser compartilhada entre as figuras, haja vista a amizade edificada entre eles, de modo que as imagens exerceriam ainda maior magnetismo sobre Dauzats, tocado pelo orientalismo. A correspondência<sup>10</sup> entre eles, datada entre 1840 e

1847, mostra o interesse em comum pelas touradas, tanto representadas quanto vividas. Na mesma carta, é tratado o empréstimo do traje de majó, de Gautier a Dauzats, mostrando a incorporação viva do personagem típico espanhol, e também, o alerta do pintor ao escritor acerca de oito obras, sem quais, do mestre espanhol representando corridas que chegariam de Madri em Paris.

**9** GAUTIER, Théophile. **Voyage en Espagne**: Tras los montes. G. Charpentier: Paris, 1881. p. 122.

**10** GAUTIER, Théophile. **Correspondance générale (1846-1848)**. Editado por Claudine Lacoste-Veysseyre. Genebra: Librairie Droz, 1988. (Volume III) p. 134.

## Viajantes e a experiência: o vivido e o mediado

Embora não sejam de exclusividade da cultura ibérica, as touradas mostram-se um campo poético de olhar para o outro, para o desconhecido e para o exótico, sentimento que impregna o espanholismo e o orientalismo do momento, de sorte que são eleitas as corridas de touros como representativas do gênio nacional espanhol frente aos românticos franceses. São demonstrativos dessa perspectiva os relatos de viajantes, que se proliferam a partir da década de 1830: Antoine Fontaney



em 1830, Prosper Mérimée em 1831, Alexandre Dumas em 1837, e Théophile Gautier em 1840. O relato de Gautier é destacado pela importância que tem na difusão da obra de Goya na França, para além dos *Caprichos*.



Figura 4: Adrien Dauzats, **Cinco estudos de um árabe**. Grafite s/ papel, 22,2 x 41,5 cm, The Morgan Library and Museum, New York.



Figura 5: Francisco Goya, **Los moros hacen otro capeo en plaza con su alboroz (Tauromaquia, 6)**, 1816. Gravura em metal, 30 x 40,8 cm, Museu do Prado, Madrid.



Gautier sobrepõe as descrições de eventos vividos às imagens, o que Ilse Hempel Lipschutz<sup>11</sup> identifica como a criação de uma confusão literária e estilística entre as obras de Goya e as touradas vistas, como forma de mediação da experiência. Com esse recurso, a descrição da festa taurina o faz lembrar dos mouros da *Tauromaquia*, em uma passagem que exhibe a importância da vestimenta no espanholismo de Gautier:

*Les picadores, costumés en Turcs de carnaval, avec des pantalons de percale à la mameluk, des vestes soleillées dans le dos, des turbans en gâteau de Savoie, rappelaient à s'y méprendre les figures de Mores extravagants que Goya ébauche en trois ou quatre traits de pointe dans les planches de la Toromaquia (sic).<sup>12</sup>*

Também cria uma identificação absoluta, metonímica, entre o pintor e seu país, plasmada em expressões como “[...] Goya, le peintre national par excellence [...]”, que acompanham as leituras da vida e obra do artista. A nacionalidade estaria impressa em cada gesto seu:

*C'est un étrange peintre, un singulier génie que Goya! Jamais originalité ne fut plus tranchée, jamais artiste espagnol ne fut plus local. - Un croquis de Goya, quatre coups de pointe dans un nuage d'aqua-tinta en disent plus sur les mœurs du pays que les plus longues descriptions.<sup>13</sup>*

Théophile Gautier faz a primeira viagem em 1840, e mais quatro seguintes até 1864. Antes, investiga os *Caprichos*, que até então era a única série disponível para consulta na Biblioteca Nacional da França. Durante a primeira estadia na Península Ibérica, encontra a realidade por trás dessas imagens e aumenta seu repertório com a *Tauromaquia*, os *Desastres de Guerra*, e parte da obra pintada de Goya<sup>14</sup>. A partir da obra goyesca, Gautier idealiza o pitoresco segundo a ilusão romântica, em cenas de costumes cheios de vida, impregnados pela cor local, nos personagens-tipos vestidos à moda da velha

Espanha. Mas também encontra a Espanha sombria, em expressão paralela ao Romantismo sombrio.

Um mundo violento, tomado por sombras espessas e luz forte, um mundo fantástico, irreal e, contudo, ligado ao real, como um pesadelo fantástico, bizarro e monstruoso. São construções esquemáticas que Gautier empresta, e que aparecem também na obra gráfica de Goya em combinações híbridas, contraditórias, e complexas, como as corridas de touros,

<sup>11</sup> LIPSCHUTZ, Ilse Hempel. Théophile Gautier et son Espagne retrouvée dans l'œuvre gravé de Goya. *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Paris, n. 2, p. 9-34, 1980.

<sup>12</sup> GAUTIER, 1881, p. 352.

<sup>13</sup> GAUTIER, op. cit., p. 115.

por vezes nobres, organizadas, lúdicas, e por outras, violentas, caóticas e macabras.

Gautier vê Goya como *aficionado*, autoridade nos assuntos taurinos, conferindo à série um caráter de exatidão na representação das *suertes*, que, apesar de equivocado, perdura. No entanto, o autor é pioneiro na aproximação desta série com as demais gravadas por Goya, em matéria de qualidade formal, ressaltando a maneira como o artista lança sobre as cenas “ses ombres mystérieuses et ses couleurs fantastiques”<sup>15</sup>. Tal perspectiva encontra eco no artigo renovador de Nigel Glendinning<sup>16</sup>, que visa desvencilhar a *Tauromaquia* de características correntemente associadas, como o costumbrismo e o aspecto histórico. As análises de Gautier reverberam indefinidamente, alcançando também Charles Baudelaire em *Quelques caricaturistes étrangers*<sup>17</sup>.

Gautier<sup>18</sup> menciona *Taureaux de Bordeaux* sob o nome de *Dibersión de España*. As quatro litografias da série foram feitas em 1825 no ateliê de Cyprien Gaulon, durante o exílio do artista octogenário, surdo e quase cego, quando vivia certo isolamento, à parte de seus amigos espanhóis ilustrados igualmente exilados. Gautier reconhece o vigor e o movimento no desenho sobre pedra, apesar do estado debilitado do artista, e também identifica algo que considera curioso: a mesma maneira de Delacroix nas ilustrações para o Fausto de Goethe.

14 LIPSCHUTZ, op. cit., p. 9.

15 GAUTIER, op. cit., p. 122.

16 GLENDINNING, Nigel. A new view of Goya's *Tauromaquia*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, vol. 24, n. 1/2, p. 120-127, jan.-jun. 1961.

17 LIPSCHUTZ, op. cit.

## Eugène Delacroix, nó transversal: de Ferdinand Guillemardet a Laurent Matheron

O cenário encontra uma figura transversal em Eugène Delacroix, que possuía um conhecimento *sui generis* da obra de Goya. Desde a infância cultiva amizade com Félix e Louis, filhos de Ferdinand Guillemardet, o primeiro francês a ter um retrato de si pintado por Goya. Guillemardet foi embaixador em Madrid entre 1798 e 1800, e nesse período adquire obras do mestre espanhol, ainda pouco conhecido em seu país, dentre elas, álbuns dos *Caprichos*, de modo a oferecer a Delacroix uma visão ampla de sua obra, gráfica e pictórica.

Delacroix copiava os *Caprichos* em esboços de estudo desde 1818, a partir do álbum de Guillemardet. O jovem artista era intrigado pelos temas, mas também pela habilidade de Goya para capturar movimento e expressão. Delacroix desenvolveu uma linguagem expressiva que o permitiu misturar um realis-

mo corajoso com energia sinuosa e um forte senso do exótico. Embora tenha incorporado parte do pensamento formal de Goya, como Gautier reconhece, a iconografia da tauromaquia também lhe interessava, como mostra o desenho [Figura 6] feito durante sua passagem na Espanha em 1832, regressando do Marrocos. Geralmente é associado à experiência vivida na *plaza de toros* em Sevilha,<sup>19</sup> no entanto, a semelhança com a composição de Antonio Carnicero [Figura 2] sugere que o desenho de Delacroix não tenha sido feito do natural, mas do estudo da gravura.

Segundo Michel Florisoone,<sup>20</sup> a apresentação precoce de Delacroix, bem como de Géricault,<sup>21</sup> à *Tauromaquia* se deve ao poeta ilustrado Leandro Fernández de Moratín. Durante o exílio no país vizinho, Leandro seria um agente de difusão da *Tauromaquia*, impulsionado pela amizade com Goya e pelo ímpeto de divulgar a obra de seu pai, Nicolás, cuja *Carta Histórica* inspira as primeiras gravuras da série. Leandro teria apresentado aos artistas, que firmaram amizade no ateliê de Pierre-Narcisse Guérin.

O centro de irradiação da obra goyesca emana de Bordeaux, legado de Leandro Moratín e da atuação de Francisco Goya, ambos falecidos em 1828. A difusão de *Tauromachia* através do ateliê de Gaulon desperta o interesse de Delacroix, que pede fervorosamente a Adrien Dauzats, em carta datada de 1846, que lhe arranje um exemplar.<sup>22</sup> O interesse é despertado em outro afeto bordelês de Delacroix, que se torna o primeiro biógrafo francês de Goya: Laurent Matheron.

Por seu pioneirismo, o texto de Matheron<sup>23</sup> é por vezes impreciso, afirmando, por exemplo, que a *Tauromaquia* foi divulgada apenas após a morte do artista e que a série seria inferior aos *Caprichos*, embora admita que ambas têm composições de qualidade irmanada às de Rembrandt. A leitura sobre o tema é reveladora: “Ce sujet [courses de taureaux] était bien fait pour séduire Goya et pour allumer sa passion pour le mouvement, le pittoresque, le bizarre.” Demonstra uma forma de transferência de seu próprio olhar romântico sobre as intenções do artista, visto a escolha de adjetivos substantivados associados às corridas de touros.

18 GAUTIER, op. cit., p. 124.

19 TINTEROW, op. cit., p. 479.

20 FLORISOONE, Michel. Moratín, Inspirer of Géricault and Delacroix. *The Burlington Magazine*, London, vol. 99, n. 654, p. 303-311, sep. 1957.

21 Comprovado pelo desenho datado de 1825 de estudo da gravura *Jogam cachorros ao touro*, de número 25 da *Tauromaquia* citado no artigo de Florisoone (1957).

22 GAUTIER, 1988, p. 134.

23 MATHERON, Laurent. *Goya*. Schulz et Thuillié: Paris, 1858. n.p.

## Conclusões

As formas de difusão da série nesse período estão intimamente relacionadas com as leituras das imagens. A *Tauromaquia*

de Goya suscitou o interesse dos românticos franceses pela qualidade gráfica e pela liberdade formal, mas também pela potência do reservatório de metáforas das imagens de Goya, e das próprias touradas, que se adequam às suas expectativas do espanholismo. A segunda metade do século é prolífica em estudos francófonos monográficos sobre a obra goyesca, ampliando também a apreciação da *Tauromaquia*, que passa a ser estimada por artistas mais jovens como Édouard Manet.

Figura 6: Eugène Delacroix, **Picador**, 1832.  
Desenho aquarelado, 28,8 x 21,9 cm, Museu  
do Louvre, Paris.



## Referências Bibliográficas

BATICLE, Jeannine; MARINAS, Cristina. **La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre: 1838-1848**. Editions de la Réunion des musées nationaux: Paris, 1981.

BERUETE Y MORET, Aureliano de. **Goya grabador**. Madrid: Blass y Cía., 1918. (Tomo III: continuación de Goya, pintor de retratos y Goya. Composiciones y figuras)

CARRETE PARRONDO, Juan. **Goya: estampas: grabado y litografía**. Electa: Barcelona, 2007.

FLORISOONE, Michel. Moratín, Inspirer of Géricault and Delacroix. **The Burlington Magazine**, London, vol. 99, n. 654, p. 303-311, sep. 1957. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/872094> Acesso em 03 nov. 2020.

GAUTIER, Théophile. **Correspondance générale (1846-1848)**. Editado por Claudine Lacoste-Veysseyre. Genebra: Librairie Droz, 1988. (Volume III)

GAUTIER, Théophile. **Voyage en Espagne: Tras los montes**. G. Charpentier: Paris, 1881.

GLENDINNING, Nigel. A new view of Goya's Tauromaquia. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, vol. 24, n. 1/2, p. 120-127, jan.-jun. 1961. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/750777> Acesso em 03 nov. 2020.

GUINARD, Paul. **Dauzats et Blanchard: peintres de l'Espagne romantique**. Presses universitaires de France: Paris, 1967.

LIPSCHUTZ, Ilse Hempel. **Spanish paintings and the French Romantics**. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

LIPSCHUTZ, Ilse Hempel. Théophile Gautier et son Espagne retrouvée dans l'œuvre gravé de Goya. **Bulletin de la Société Théophile Gautier**, Paris, n. 2, p. 9-34, 1980.

MATHERON, Laurent. **Goya**. Schulz et Thuillié: Paris, 1858.

TINTEROW, Gary et al. **Manet/Velázquez: the French taste for Spanish painting**. Metropolitan Museum of Art: New York, 2003.



Érica Boccardo Burini possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (2017). Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia de Ciências Humanas da Unicamp, sua pesquisa possui fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: Francisco Goya, Marcello Grassmann, biografia cultural das coisas, circulação de obras de arte e história da arte.

Histórias da Arte em construção

Federico Zeri e o  
papel da fotografia  
na recuperação da  
*Galleria Spada*

Kevin Luís Damásio

## Palavras-chave

Federico Zeri. Acervo fotográfico. Galleria Spada. Arte connoisseur.

## Resumo

O texto aborda sobre o papel do estudioso e connoisseur Federico Zeri na reconstrução do acervo da Galleria Spada, de Roma, no imediato período do pós-Segunda Guerra Mundial. O trabalho de inventariação e recuperação das obras realizado por Zeri associa-se ao rico material fotográfico produzido com o auxílio do Gabinetto Fotografico Nazionale. Como resultado, Zeri produz relevante catálogo da coleção, demonstrando a importância da documentação fotográfica na preservação dos quadros.

O estudioso romano Federico Zeri (1921-1998) destacou-se, em sua trajetória, por seu renomado papel como *connoisseur*, com foco na produção pictórica italiana entre os sécs. XIII e XVII. Como resultado, Zeri legou uma ampla produção bibliográfica, que se estende por cerca de 50 anos, com trabalhos clássicos, como sua obra seminal *Pittura e Controriforma* (1957), e centenas de sintéticos artigos em prestigiosas revistas, nos quais reconstruía obras, atribuía outras ou denunciava falsos. A contribuição de Federico Zeri, para além de sua postura como intelectual crítico do endêmico descuido italiano para com seu patrimônio, é marcada pela formação de importante coleção de obras, legadas para os *Musei Vaticani*, para a *Accademia Carrara* ou para outras instituições, além da formação de sua notável biblioteca e de sua coleção fotográfica, legadas em testamento para a *Università di Bologna*. Com efeito, sua fototeca compreende mais de 300 mil reproduções, quase sempre em preto e branco, em diversas técnicas, formando um patrimônio inestimável para a ampliação da visibilidade, popularização, serialização, comparabilidade, inventariação e cientificidade da produção artística, além de prova patente de seu continuado e sistemático ofício.

Como contexto, a carreira de Federico Zeri no campo da crítica artística desenvolveu-se abertamente a partir da década de 1950. Ainda assim, sua experiência como inspetor da *Amministrazione delle Antichità e Belle Arti*, entre 1946-1956, terá papel essencial na formação do perfil deste estudioso. Este ambiente da administração pública italiana no imediato pós-Segunda Guerra Mundial demonstrou-se como um desafio que moldou profundamente a visão de Zeri. Com efeito, este esforço de recuperação do patrimônio artístico do país será reencenado por inúmeros inspetores regionais, que tinham a tarefa de inventariar diversas coleções, a fim de compreender o impacto gerado durante o período anterior de conflito e contrarrestar o processo de dispersão que havia ocorrido.

Como destaque, o prof. Achille Bertini Calosso, transferido a Roma em 1948, foi nomeado superintendente das Galerias e se ocupou do reordenamento dos mais importantes museus romanos, entre os quais a Galleria Spada e o Palazzo Barberini<sup>1</sup>. Como *Soprintendente alle Gallerie del Lazio*, Achille Bertini Calosso apoiou-se em Federico Zeri na tarefa de recuperação das diversas obras da *Galleria Spada*, colocando-o na posição de diretor do museu no mesmo ano de 1948. Assim, Zeri iniciou a tarefa de restituição do inventário original da *Galleria Spada*, que havia visto mais da metade de

**1** DRAGONI, Patrizia. *La raccolta storico-topografica della città e del territorio di Perugia di Achille Bertini Calosso fra estetica idealistica e tar-do positivismo storico. Il Capitale Culturale - Studies on the Value of Cultural Heritage*, vol. II, 2011, p. 43, tradução nossa. Disponível em: <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/120>. Acesso em: 25 jan. 2021.

suas obras serem dispersas por diversos locais do país ou do estrangeiro, como no

*Museo di Palazzo Venezia, Pinacoteca Provinciale di Bari, Consiglio di Stato, Corte dei Conti, Ministero degli Affari Esteri, Istituto LUCE, Museo di Castel S. Angelo, Clinica Ortopedica della Università di Roma, Orfanotrofio maschile di Spoleto, Villa d'Este a Tivoli, Comune di Civitavecchia, Ambasciata Italiana a Londra, Ambasciata presso la Santa Sede, ecc.*<sup>2</sup>

A *Galleria Spada* representa um conjunto de quatro salas sediadas no *Palazzo Spada*, localizado no centro de Roma, contando com cerca de duas centenas de quadros, datados principalmente entre os sécs. XVI-XVIII, além de dezenas de esculturas e mobiliários de época. Construído a partir de meados do séc. XVI, o *Palazzo Spada* pertenceu primeiramente ao cardeal Girolamo Capodiferro (1502-1559), que inicia sua construção em 1548. O edifício foi posteriormente adquirido, em 1632, pelo cardeal Bernardino Spada (1594-1662), que realizou diversas alterações e ampliações na construção, como a adição de um conjunto de colunatas projetadas por Francesco Borromini e instaladas no *Giardino Segreto*, em 1652, criando incrível efeito prospettico. Representando imponente edifício de estilo barroco, o *Palazzo Spada* será a sede para as coleções que ilustram o gosto cardinalício e o colecionismo de Bernardino Spada, além de seu irmão Virgílio e de seu *pronipote* Fabrizio Spada, conformando uma coleção com destacadas obras como

*de Guido Reni e Guercino, Orazio e Artemisia Gentileschi, Ticiano, Parmigianino e Jan Brueghel, o Velho, assim como uma notável coleção dos principais artistas europeus caravaggescos, como Valentin de Boulogne, Trophime Bigot, Pieter van Laer e Hendrick van Somer.*<sup>3</sup>

**2** MINISTERO dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Bolletino d'Arte. Riapertura della Galleria Spada, IV (OTTOBRE-DICEMBRE - XXXVI), 1951. p. 367.

**3** GALLERIA SPADA. The Collection. s/d, s/p., tradução nossa. Disponível em: <http://galleriaspada.beniculturali.it/index.php?en/293/the-collection>. Acesso em: 15 jan. 2021.

**4** MINISTERO dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Carta della qualità dei servizi - Galleria Spada, 19 dez. 2017.

Após permanecer por sucessivas gerações com membros da família Spada, que garantiram a relativa integridade do conjunto da coleção, mediante a estipulação testamentária da condição de fideicomisso do patrimônio legado, a coleção da *Galleria Spada* e o próprio *Palazzo Spada* foram formalmente adquiridos pelo Estado italiano em 30 de novembro de 1926, sendo entregues oficialmente em 22 de abril de 1927<sup>4</sup>. A aquisição pública do *Palazzo Spada* tornou permanente, a partir de então, a instalação do *Consiglio di Stato* em suas dependências, consoli-



dando situação que se estendia desde 1889. O esforço de aquisição também conduziu à imediata inventariação do conjunto daqueles objetos figurativos, a fim de se estimar a importância e o valor daquilo que estava sendo adquirido pelo Estado italiano. Destaca-se, por exemplo, o *Inventario di stima per l'acquisto della Galleria Spada da parte dello Stato italiano* por F. Hermann, ainda em 1925, ou o catálogo provisório, realizado em 1931, por Amadore Porcella antes da abertura da galeria ao público.

Em fevereiro de 1931, diante destes breves trabalhos de inventariação, organização e avaliação do patrimônio adquirido, a *Galleria Spada* foi aberta ao público. Ainda assim, a fortuna desta coleção seria instável, pois proliferaram tentativas de seu fechamento, além de sofrer forte dispersão em suas obras. Infelizmente, trata-se de destino partilhado por diversas instituições, fechadas ou dispersas, em reflexo dos grandes percalços do conturbado período entreguerras e do peso da ingerência fascista sobre a administração do patrimônio cultural do país. Em decorrência, tem-se o posterior silêncio bibliográfico sobre o acervo da *Galleria Spada*, em período que se confunde com o momento da relativa dispersão de suas obras e de seu fechamento, que ocorreu definitivamente em junho de 1940, após o início das agressões na Segunda Guerra Mundial.

A dispersão dos quadros e esculturas da *Galleria Spada* ocorreu, principalmente, durante dois momentos: paulatinamente durante a década de 1930 e mais acentuadamente durante a Segunda Guerra Mundial. Como indicado acima, as obras se espalharam por diversas localidades, para outros museus de renome ou para pequenas coleções interioranas, como denuncia o senador Giovanni Cosattini, em 1950, ao indicar que “como prova desse relaxamento generalizado e negligente da cautela, quatro [telas] emigraram da Galleria Spada para a igreja de Nespolo (Rieti), aldeia de 700 habitantes!”<sup>5</sup>. Como esclarece Daria Borghese (2019), também foi muito comum o empréstimo de obras de museus para embaixadas, tendo exercido Federico Hermanin, então *Soprintendente alle Gallerie e ai Musei del Lazio e degli Abruzzi*, papel central neste processo de dispersão das obras. Violando as estipulações normativas sobre o fideicomisso, a ação de Hermanin inseria-se em uma

*prática generalizada de museus e galerias italianas [de] conceder obras em depósito externo para mobiliar os escritórios de representação e as salas dos edifícios ministeriais mais importantes, atendendo também à vontade política de promover no exterior a imagem de uma Itália unida.*

5 SENATO DELLA REPUBBLICA. *Atti Parlamentari*. Martedì, 19 dicembre 1950, p. 21569, tradução nossa.

*O Embaixador De Vecchi obtém em um arco de pouquíssimo tempo a bela série de tapeçarias do Museu Uffizi de Florença, que ainda se encontram na Embaixada, e um número considerável de pinturas da Galleria Spada e da Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma.*<sup>6</sup>

No caso da *Galleria Spada*, este processo de dispersão foi relativamente obstacularizado graças ao trabalho do *Sovrintendente alle Gallerie* Guglielmo Pacchioni, que exerceu a função entre 1939-1945, sendo personagem ainda pouco conhecido, mas com ação central no processo de recuperação do patrimônio italiano durante e após o período do conflito.<sup>7</sup> Graças à documentação mantida, pode-se reavivar o papel exercido por Guglielmo e outros diversos funcionários que se opuseram à dispersão e sequestro das obras. Em carta de 5 de maio de 1945, *alla Direzione Generale*, Guglielmo descreve as ações necessárias para a recuperação de obras do *Palazzo Venezia* e das *Gallerie Spada, Corsini e Borghese*, aprendidas na Lombardia e que estavam sendo transportadas em cerca de 40 caixas em um trem protegido por tropas nazistas da SS, alegando-se que as obras seriam de propriedade pessoal do *duce* Benito Mussolini.<sup>8</sup> No mesmo carregamento, subtraem-se também lingotes de ouro do Banco da Itália, os quais não foram possível recuperar, em exemplo concreto das tentativas de se esvaír com o patrimônio financeiro e histórico da país.

No período do pós-guerra, a condição de subfinanciamento das instituições museológicas da Itália tornou-se um elemento

constante, diante da amplitude de demandas no contexto de reconstrução nacional. Neste ambiente, a *Galleria Spada* ainda demorará alguns anos até retornar à atenção pública, que somente ocorre com sua reabertura em 1951 e a posterior publicação de novos textos sobre a coleção. Como enfatizado, a reabertura somente foi possível graças ao empenho do prof. Achille Bertini Calosso e, principalmente, do então desconhecido inspetor Federico Zeri.

Ainda no início de sua carreira, Zeri, que se tornará um importante e renomado *connoisseur* do mundo das artes, tecia suas primeiras e mais importantes funções na administração pública italiana. Sua passagem pela *Galleria Spada* lhe trouxe importante aprendizado para seu colecionismo fotográfico, pois o esforço de preservação deste acervo por Federico Zeri conta com forte apoio do suporte fotográfico, refletindo na realização de centenas de *fotografie di riproduzione* produzidas pelo *Gabinetto*

**6** BORGHESE, Daria; SEBASTIANI, Pietro (orgs.). **Palazzo Borromeo** - L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Torino: Umberto Allemandi, 2019, p. 103, *tradução nossa*.

**7** GHIBAUDI, Cecilia (a cura di). **Brera e la Guerra** - La salvaguardia delle opere della Pinacoteca e delle principali istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto bellico. Milano: Pinacoteca di Brera, 2009.

**8** ROVATI, Federica. **Italia 1945: Il Recupero delle Opere d'Arte Trafugate dai Tedeschi**. ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, vol. LVIII, Fascicolo III, Settembre-Dicembre 2005.

*Fotografico Nazionale* e que representam praticamente a totalidade dos quadros mantidos nas quatro salas da *Galleria Spada*.

Ao chegar na direção da *Galleria*, Zeri atesta a situação crítica da coleção, lembrando que:

*sem levar em conta a lei de fideicomisso [lei de 8 de julho de 1883], que proibia a dispersão das obras e objetos do acervo, mais da metade havia sido entregue em depósito a instituições, ministérios e até museus provinciais e embaixadas, sem antes terem sido realizadas as fotografias.*<sup>9</sup>

A reconstituição do acervo da *Galleria Spada* envolveu o meticuloso trabalho de Federico Zeri por um período de três anos, que foi recompensado com a recuperação de diversas obras, com a reabertura da *Galleria* e a edição de minucioso catálogo dos quadros do acervo. Diante do evento de reabertura em 1951, o *Bolletino d'Arte* informa que “de 173 pinturas atualmente expostas, 70 haviam sido retiradas de sua sede ... [e] de 35 bustos e estátuas, 25 foram recuperados de depósitos temporários”.<sup>10</sup> Igualmente, com a organização promovida por Zeri, obras de coleções estranhas à *Galleria Spada*, como das coleções *Corsini*, *Torlonia* e do *Museo di Palazzo Venezia* foram devolvidas a seus respectivos endereços.<sup>11</sup>

Já em 1950, antes da reabertura, foram expostos quadros que eram desconhecidos para o público e para a crítica especializada e que haviam sido recuperados por Federico Zeri. Organizada por Giuliano Briganti, que será uma personagem muito próxima de Federico Zeri, a exposição *I Bamboccianti - Pittori della Vita Popolare nel Seicento* tornava pública pinturas de gênero de pintores holandeses em Roma ou por seus seguidores diretos, retratando a vida, os hábitos e os costumes mais comuns dos cidadãos romanos. Para a exposição, Briganti solicita obras à *Galleria Spada*, que mantém acervo importante sobre o tema, obtendo, entre outras, o empréstimo de cinco quadros de Pieter van Laer – *Sosta all'Osteria; Paesaggio notturno; Naufragio; Assalto al cascinale; e Assalto nella floresta* –, que, conforme Briganti, “estão expostos na *Galleria Spada* somente por ocasião do recente reordenamento; eram, portanto, até hoje, desconhecidos”.<sup>12</sup>

Em 7 de abril de 1951, a reabertura mobilizou numerosas autoridades, como o “*Presidente del Consiglio di Stato Leonardo Severi, del Sottosegretario alla Pubblica Istruzione on. Carlo Vischia, di moltissimi Consiglieri di Stato e di un numero pubblico*”<sup>13</sup>. Conjuntamente ao evento, é publicado pelo *Istituto*

<sup>9</sup> ZERI, Federico. **Confesso che ho sbagliato** - Ricordi autobiografici. Milão: TEA, 1996, p. 55, tradução nossa.

<sup>10</sup> MINISTERO, op.cit., 1951, p. 367, tradução nossa.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> BRIGANTI, Giuliano (a cura di). **I Bamboccianti - Pittori della Vita Popolare nel Seicento**. Roma: Organizzazione Mostre D'arte antiquaria, 1950, p. 28, tradução nossa.

<sup>13</sup> MINISTERO, op. cit., 1951, p. 366.

*Poligrafico dello Stato*, o *Elenco dei dipinti della Galleria Spada*, espécie de guia das obras da coleção, redigido por Zeri, enquanto se aguardava a publicação de um catálogo definitivo da galeria, que teve sua redação encerrada no ano seguinte. Apesar dos numerosos elogios de autoridades e da mídia impressa acerca da destacada organização expositiva feita por Zeri na *Galleria Spada* – optando pela integração dos quadros com o mobiliário e o conjunto escultórico presente, tornando-se um inestimável exemplo da prática colecionista nos sécs. XVI e XVII –, o homônimo catálogo da coleção não teve a mesma fortuna imediata.

Apesar de solicitado ao *Ministero della Pubblica Istruzione* para que o catálogo também fosse publicado pelo *Istituto Poligrafico dello Stato*, “não se fez nada, pois a galeria foi julgada ‘de interesse secundário’, esquecendo-se de que ao fazer parte do patrimônio do Estado, era imprescindível a publicação do catálogo, fosse ou não uma coleção de obras-primas ou de crostas”.<sup>14</sup> Este descaso, ao qual se opôs a verve de Zeri, entretanto, somente foi reparado em 1954, com a primeira publicação do catálogo pela *Casa Editrice Sansoni*, de Florença, por provável influência de Roberto Longhi, apresentando a sua extensão original e com o acompanhamento do rico material fotográfico coordenado por Zeri. Sobre o catálogo, Antonio Muñoz afirmaria: “gostaríamos de que todas as galerias de arte pudessem dispor de um catálogo tão preciso, cientificamente perfeito e criticamente fundamentado”.<sup>15</sup>

A positiva fortuna crítica do catálogo, que aumentou com o tempo, deve-se extensivamente ao seu caráter sintético, mas também ao minucioso levantamento documental para a formulação das entradas de cada obra. Mais destacadamente, o catálogo de Zeri representa um exemplo bem-sucedido no uso de reproduções, permitindo a visibilidade de obras que mesmo estando em patrimônio público ainda são de difícil acesso. O

resultado positivo deve-se, assim, à ampla documentação fotográfica da coleção, que seria completada pelo *Gabinetto Fotografico Nazionale*, instituição que Zeri passou a dirigir ao sair da direção da *Galleria Spada*, aplicando o aprendizado obtido em novas campanhas fotográficas. Como legado concreto, 198 positivos fotográficos da *Galleria Spada* ainda permanecem em sua fototeca, auxiliando indiretamente na manutenção daquela coleção, como suporte de estudo e referência. Por sua vez, a *Galleria Spada* ainda continua a sofrer as mesmas ameaças que haviam conduzido à dispersão de suas obras no entreguerras, como comprova Borghese (2019) ao

<sup>14</sup> ZERI, op. cit., 1996, p. 56, tradução nossa.

<sup>15</sup> Apud CALANNA, Giulia. Da Antonio Muñoz a Federico Zeri - Un'eredità culturale svelata dalle fotografie. In: GALASSI, C. (a cura di). *Critica d'arte e tutela in Italia* - Figure e protagonisti del secondo dopoguerra. Atti del Convegno del X Anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, Perugia 17-19 novembre 2015, 2017, p. 603, tradução nossa.

relembra episódio de empréstimo de obra para a *Ambasciata presso la Santa Sede* em 1964, ou pelas contínuas ameaças de fechamento, pois apesar do rico legado cultural da *Galleria*, permanecem as dificuldades para mantê-la aberta, como constata, em 2005, nota do Senado italiano. Em suma, dificuldades contínuas, mas que não encontram mais seu contrapeso no esforço de salvaguarda realizado por personagens como Federico Zeri.

## Referências Bibliográficas

BORGHESE, Daria; SEBASTIANI, Pietro (orgs.). **Palazzo Borromeo** - L'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Torino: Umberto Allemandi, 2019. Disponível em: [https://ambasantasedevaticano.esteri.it/ambasciata\\_santasedevaticano/resource/doc/2019/02/allemandi\\_2019\\_palazzo\\_borromeo.pdf](https://ambasantasedevaticano.esteri.it/ambasciata_santasedevaticano/resource/doc/2019/02/allemandi_2019_palazzo_borromeo.pdf). Acesso em: 20 jan. 2021.

BRIGANTI, Giuliano (a cura di). **I Bamboccianti** - Pittori della Vita Popolare nel Seicento. Roma: Organizzazione Mostre D'arte antiquaria, 1950. Disponível em: [http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1950/I\\_Bamboccianti\\_Pittori\\_della\\_Vita\\_Popolare\\_nel\\_Seicento\\_1950.pdf](http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1950/I_Bamboccianti_Pittori_della_Vita_Popolare_nel_Seicento_1950.pdf). Acesso e: 21 jan. 2021.

CALANNA, Giulia. Da Antonio Muñoz a Federico Zeri - Un'eredità culturale svelata dalle fotografie. In: GALASSI, C. (a cura di). **Critica d'arte e tutela in Italia** - Figure e protagonisti del secondo dopoguerra. Atti del Convegno del X Anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, Perugia 17-19 novembre 2015, 2017.

DRAGONI, Patrizia. La raccolta storico-topografica della città e del territorio di Perugia di Achille Bertini Calosso fra estetica idealistica e tardo positivismo storico. **Il Capitale Culturale** - Studies on the Value of Cultural Heritage, vol. II, pp. 41-90, 2011. Disponível em: <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/120>. Acesso em: 25 jan. 2021.

GALLERIA SPADA. **The Collection**. S/d. Disponível em: <http://galleriaspada.beniculturali.it/index.php?en/293/the-collection>. Acesso em: 15 jan. 2021.

GHIBAUDI, Cecilia (a cura di). **Brera e la Guerra** - La salvaguardia delle opere della Pinacoteca e delle principali istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto bellico. Milano: Pinacoteca di Brera, 2009.



HERMANN, F. **Inventario di stima per l'acquisto della Galleria Spada da parte dello Stato italiano** (Mss. nell' Archivio della Soprintendenza alle Gallerie di Roma I). Roma, 1925.

MINISTERO dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

**Bollettino d'Arte**. Riapertura della Galleria Spada, IV (OTTOBRE-DICEMBRE - XXXVI), pp. 366-367, 1951. Disponibile em: [http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie-IV/visualizza\\_asset.html\\_1268053670.html](http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie-IV/visualizza_asset.html_1268053670.html). Accesso em: 18 jan. 2021.

MINISTERO dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. **Carta della qualità dei servizi** - Galleria Spada, 19 dez. 2017. Disponibile em: <http://galleriaspada.beniculturali.it/getFile.php?id=255>. Accesso em: 12 jan. 2021.

PORCELLA, Amadore. **Le pitture della Galleria Spada di Roma**. Rome: G. Felsina, 1931.

ROVATI, Federica. **Italia 1945: Il Recupero delle Opere d'Arte Trafugate dai Tedeschi**. ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, vol. LVIII, Fascicolo III, Settembre-Dicembre 2005.

SENATO DELLA REPUBBLICA. **Atti Parlamentari**. Martedì, 19 dicembre 1950. Disponibile em: <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/487438.pdf>. Accesso em: 25 jan. 2021.

SENATO DELLA REPUBBLICA. **Atti Parlamentari** - Comunicato alla Presidenza Il 23 Dicembre 2005. Disponibile em: <https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/173688.pdf>. Accesso em: 25 jan. 2021.

ZERI, Federico. **Confesso che ho sbagliato** - Ricordi autobiografici. Milão: TEA, 1996.

ZERI, Federico. **La Galleria Spada in Roma**. Catalogo dei dipinti. Firenze: Sansoni, 1954.

ZERI, Federico. **Pittura e Controriforma** - L'arte senza tempo' di Scipione da Gaeta. Torino: Giulio Einaudi editore, 1957.

Kevin Luís Damásio é doutorando em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O autor também realizou mestrado na mesma instituição e programa, com pesquisas dedicadas aos seguintes temas: connoisseurship, fotografia de reprodução, pintura, atribuição e documentos.

folha intencionalmente deixada em branco

Histórias da Arte em construção

A irmã de  
Shakespeare presa  
no espelho do lar:  
alegorias feministas  
de Virginia Woolf

Julia Helena Dias

## Palavras-chave

Virginia Woolf. História da literatura. Feminismo.

### Resumo

Neste trabalho analiso dois ensaios de Virginia Woolf, são eles: *Um Teto Todo Seu* (1929) e *Profissões para mulheres* (1931). Estes ensaios abordam a questão da inferioridade social atribuída às mulheres, neles Woolf pensa sobre a materialidade e a subjetividade das condições para que uma mulher “torne-se” uma escritora, uma artista. Para tanto, ela usa o recurso da alegoria, criando uma ficção a partir de uma compreensão histórica dessas condições. Dessa forma, abordarei suas alegorias sobre: “O Espelho” e “A irmã de Shakespeare”, ambas presentes, no ensaio de 1929 e “O Anjo do Lar”, alegoria presente no ensaio de 1931. Proponho que suas “alegorias irônicas”, podem ser compreendidas como um recurso de crítica, em um esforço de repensar a história da literatura a partir de uma ótica feminista.



Como historiadora feminista tenho dedicado atenção às questões sobre escrita de mulheres, principalmente, a obra ensaística e autobiográfica da escritora Virginia Woolf. Por mais renomada que Woolf tenha sido como figura de destaque modernista, mesmo ela sofreu com silenciamentos em sua produção, tendo seus romances alcançado um maior destaque do que seus ensaios políticos com temática feminista. Essa é uma das razões de minha pesquisa concentrar-se mais nessa parte de seu trabalho do que em seus romances já tão estudados pela crítica literária. Neste trabalho analiso dois ensaios de Virginia Woolf, são eles: *Um Teto Todo Seu* (1929) e *Profissões para mulheres* (1931). Estes ensaios abordam a questão da inferioridade social atribuída às mulheres, neles Woolf pensa sobre a materialidade e a subjetividade das condições para que uma mulher “torne-se” uma escritora, uma artista. Para tanto, ela usa o recurso da alegoria, criando uma ficção a partir de uma compreensão histórica dessas condições. Dessa forma, abordarei suas alegorias sobre: “O Espelho” e “A irmã de Shakespeare”, ambas presentes, no ensaio de 1929 e “O Anjo do Lar”, alegoria presente no ensaio de 1931. Proponho que suas “alegorias irônicas”, podem ser compreendidas como um recurso de crítica, em um esforço de repensar a história da literatura a partir de uma ótica feminista.

Mesmo nascida em uma família de classe média inglesa, em suas memórias Woolf lamenta nunca ter frequentado nem ao menos uma escola primária. No entanto, é necessário reconhecer que isso não significa que a educação que ela recebeu tenha sido limitada; devido à “sorte”, como a própria Virginia Woolf se refere, de ter tido um pai escritor e crítico literário. Mesmo que ele não achasse necessário enviá-la à escola, não impôs limites na sua biblioteca ao que Virginia e sua irmã Vanessa pudessem ler. Autodidata, as pretensões de escrita de Virginia Woolf ultrapassam o gênero do romance, ela mesma entendia-se como uma “profissional da literatura”, tendo escrito resenhas, críticas, ensaios, biografias, traduções. Contudo, estes gêneros literários acabaram marginalizados pela crítica literária ao tratar da “obra” da escritora.

Minha compreensão da escrita de Virginia Woolf é baseada nos estudos feministas contemporâneos, que afirmam:

“Woolf é, de fato, mais que uma romancista, ensaísta, escritora. Sua profissão é a literatura, algo maior, mais complexo, terreno onde encontra resistência e dificuldades reais, onde se coloca na linha de frente para defender a qualidade e a necessidade da escrita das mulheres.”<sup>1</sup> Entre os ensaios que serão analisados, estabeleço uma relação de continuidade temá-

**1** ARAÚJO, Eliza de Souza Silva. A “União” de Virginia Woolf: de anjos a mulheres livres. Resenha Profissões para mulheres e outros artigos feministas, de Virginia Woolf. *Revista Ártemis*, João Pessoa, v.20, 2015, p.196.

tica e proponho apontar um refinamento em sua argumentação, devido aos seus incessantes estudos sobre as condições das mulheres e sua convicção da necessidade de trazer para o debate público a denúncia e a reivindicação de uma literatura e uma sociedade mais abertas às mulheres.

## A irmã no espelho

Em 1929 Virginia Woolf publica, *Um Teto Todo Seu*, ensaio no qual ela reflete sobre a literatura, mais especificamente sobre a escrita das mulheres. Ela tem como fio condutor a busca pela experiência das mulheres, enquanto escritoras e em suas próprias histórias de vida. Seu argumento é a defesa da necessidade de liberdade de experiência como condição para a constituição de subjetividades criativas. Ela vai atribuir uma função “de espelho” às mulheres em suas relações com os homens. Para ela, os homens buscariam o controle e o poder sobre as mulheres para poderem refletir sobre elas com “o dobro de seu tamanho real”. Sem deixar que elas crescessem, as suas próprias pequenas imagens poderiam parecer imponentes sem muito esforço, assim o “espelho feminino” refletiria a grandeza dos homens.

A alegoria do espelho é utilizada novamente pela escritora ao aludir às guerras. Para ela, outro espelho do ego masculino, seria a própria narrativa histórica. Em sua obra ensaística o tema da masculinidade agressiva e dos horrores da guerra como consequências dessa masculinidade, violenta e que submete as mulheres, encontra muito espaço. E ela não deixa de pensar na história como a narrativa que promove a glorificação da guerra, portanto, como uma forma de legitimação dos homens, exercendo a função de “outro espelho de si”.

A partir dessa primeira alegoria Virginia Woolf parte, neste ensaio, para uma análise histórica das condições sociais entre os gêneros para chegar no problema das mulheres e a arte. Podemos, assim, perceber que ela entende a arte como uma questão social e que as diferenças de condições históricas afetam as possibilidades artísticas de cada gênero. Para tanto, ela tem como recorte a sua terra natal, a Inglaterra, nela cria uma narrativa sobre uma possível irmã de Shakespeare, e como teria sido a sua vida se tivesse nascido e almejasse fazer arte no século XVI. Nessa narrativa sobre a irmã fictícia, a quem ela dá o nome de Judith, ela nos demonstra a série de dificuldades que uma jovem teria para experienciar o seu “talento”:

*[...] teria sido completa e inteiramente impossível a qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare. Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada, chamada, digamos, Judith. [...] Pegava um livro de vez em quando, talvez algum do irmão, e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis. [...] Como poderia ela desobedecer – lhe? Como poderia partir-lhe o coração? Somente a força do próprio talento levou-a a fazê-lo: fez um pequeno pacote com seus pertences, deixou-se escorregar por uma corda numa noite de verão e tomou a estrada de Londres. [...] Como ele, tinha uma predileção pelo teatro. Ficou à entrada de um; queria representar, disse. Os homens riram-lhe no rosto. O gerente – um homem gordo e falador – soltou uma gargalhada. [...] Finalmente – pois era muito jovem e tinha o rosto singularmente parecido com o do poeta Shakespeare, com os mesmos olhos cinzentos e sobrancelhas arqueadas -, finalmente, o empresário Nick Greene compadeceu-se dela. Judith viu-se grávida desse cavalheiro e então – quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher? – matou-se numa noite de inverno, e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao Elephant and Castle. [...] Não obstante, alguma espécie de talento deve ter existido entre as mulheres, como deve ter existido entre as classes operárias. Vez por outra, uma Emily Brontë, ou um Robert Burns, explode numa chama e prova sua presença. Mas certamente esse talento nunca chegou ao papel. Quando, porém, lemos sobre uma feiticeira atirada às águas, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma bruxa que vendia ervas, ou até sobre um homem muito notável que tinha mãe, então penso estarmos na trilha de uma romancista perdida, uma poetisa reprimida, de alguma Jane Austen muda e inglória, alguma Emily Brontë que fazia saltar os miolos no pantanal ou careteava pelas estradas, enlouquecia pela tortura que o talento impunha. De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher.<sup>2</sup>*

O destino de Judith é a fuga de casa para não casar obrigada pelo pai e o escárnio da classe artística inglesa até que ela acaba atraindo atenção de um escritor, que a engravida.

Cansada e convencida de que não terá lugar para expressar a sua arte, Judith acaba por tirar a própria vida. Assim, Virginia Woolf nos diz que uma mulher artista na Inglaterra do século XVI teria, provavelmente, sido levada ao suicídio ou a viver perseguida, como as denominadas bruxas e prostitutas.

Em minha análise, defendo que Virginia Woolf não se limita a imaginar a situação das mulheres, mas procura explicá-la. Assim, a partir de suas alegorias, interpreta que a restrição da vida pública das mulheres era devido ao peso dado à “pureza”, à necessidade de recato sexual exigida para as mulheres:

*[...] pois a castidade pode ser um fetiche inventado por certas sociedades por motivos desconhecidos – mas era, ainda assim, inevitável. A castidade tinha então – e tem ainda agora – importância religiosa na vida de uma mulher, e de tal modo enredou-se em nervos e instintos, que libertar-se dela e trazê-la à luz do dia exige uma coragem das mais raras. Levar uma vida livre na Londres do século XVI teria significado, para uma mulher que fosse poetisa e dramaturga, um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX.*<sup>3</sup>

Como argumento para a reivindicação do caráter interpretativo da escrita de Virginia Woolf, aponto como a teórica feminista Teresa De Lauretis explícita a sua relação teórica com o pensamento da escritora:

*[...] empreguei o termo experiência para designar o processo pelo qual a subjetividade é construída para todos os seres sociais (...) A constelação ou configuração de efeitos de significados que denomino experiência se altera e é continuamente reformada, para cada sujeito, através de seu contínuo engajamento na realidade social, uma realidade que inclui – e, para as mulheres, de forma capital – as relações de gênero. Pois, conforme comecei a argumentar naquele livro, seguindo as concepções críticas de Virginia Woolf e de Catherine MacKinnon, a subjetividade e a experiência feminina residem necessariamente numa relação específica com a sexualidade.*<sup>4</sup>

**2** WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.58-61.

**3** Idem, p. 63.

**4** LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 228.

## “O Anjo” tenta quebrar “O Espelho”

Em minha pesquisa visio dialogar com as recentes abordagens de leitura suscitadas pelo reconhecimento da pluralidade

dos escritos de Woolf. Buscando assim, discutir seus ensaios e escritos autobiográficos, obras menos estudadas tanto no Brasil como no hemisfério Norte, com enfoque nos escritos nos quais Woolf narrou e teorizou sobre a experiência, sobretudo, a das mulheres. Assim, pensá-la a partir da história é uma tentativa de interpretar o processo de construção do que ela mesma denominou de “voz própria”, projeto que ela acreditava ter conseguido realizar apenas quase aos 40 anos. Portanto, a análise não visa apenas um processo individual de subjetivação, mas reconhecer na sua narrativa da experiência de ser mulher uma abertura de novos caminhos para tornar-se sujeito, para matar o Anjo do Lar<sup>5</sup>.

*Profissões para as Mulheres* (1931), surge primeiro como discurso, lido para a *Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres*, esse formato de palestra é perceptível, podemos perceber como ela mantém no texto o recurso de se dirigir diretamente a uma audiência de mulheres. E como se estivesse mais à vontade nesse cenário, decide contar a elas sua experiência pessoal de como precisou matar o “Anjo do Lar”, dentro de si própria, para que pudesse se arriscar a escrever. Sua descrição deste “anjo” é o desnudamento do dilema das mulheres de classe média<sup>6</sup> de sua época:

*E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, “O Anjo do Lar”. [...] Vocês que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela – talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. [...] em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. [...] Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda a casa tinha seu Anjo [...] “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura.” [...] Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Arrancaria o coração de minha escrita. [...] Demorou para morrer. Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade. [...] Mas foi uma experiência real; foi uma experiência inevitável para todas as escritoras daquela época. Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora<sup>7</sup>.*

**5** “O Anjo do Lar” é uma paródia de um poema de Coventry Patmore, no qual o “Anjo” é apresentado como um ideal de feminilidade.

**6** Aquelas para quem, por mais dificuldades enfrentadas, a escrita era ao menos uma possibilidade.

**7** WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2012, p.11-14.



É curioso notar que ela escreve como se a condição estivesse superada, talvez seja um recurso a ironia, ou talvez, por se dirigir a mulheres que já exerciam uma profissão ela pensasse nelas como de alguma forma em vantagem ao que ela precisou enfrentar. Também, podemos perceber como ela conceitua o papel social da mulher como uma ficção, como uma construção social, assim como, entendemos hoje a partir da teoria de gênero. Buscando desconstruir esse fantasma do que seria uma mulher, Woolf vai apostar em um futuro em que as mulheres pudessem ter mais experiências, e como, somente lá (no futuro) se pudesse responder à questão do que seria uma mulher:

*Em outras palavras, agora que tinha se livrado da falsidade, a moça só tinha de ser ela mesma. Ah, mas o que é “ela mesma”? Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa dizer, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas as capacidades humanas. E de fato esta é uma das razões pelas quais estou aqui, em respeito a vocês, que estão nos mostrando com suas experiências o que é uma mulher, que estão nos dando, com seus fracassos e sucessos, essa informação da maior importância.<sup>8</sup>*

Em seus ensaios sobre as condições das mulheres vimos como ela recorre ao passado, buscando trazer para o presente alguma forma de explicar a inferioridade de tratamento dedicado às mulheres, mas também buscando encorajá-las a viverem as suas vidas e realizarem suas obras mesmo enfrentando as adversidades conferidas ao seu gênero. Dessa maneira, defendendo que seu olhar para a opressão das mulheres é tanto um olhar literário, ao criar suas alegorias, quanto histórico ao interpretar a realidade a partir delas.

## Conclusão

A escrita sobre as mulheres no século XIX e meados do XX, sofreu até recentemente de descrédito quanto a profundidade das análises feitas por escritoras não acadêmicas<sup>9</sup>, como era o caso de Virginia Woolf. Mas, as mudanças na nossa compreensão da historiografia, a partir das contribuições dos estudos feministas nos ajudam a reivindicar os escritos de Virginia Woolf como uma fonte histórica.

Assim, ao apresentar seus ensaios busquei pela narrativa que ela constrói da “sua experiência” como uma mulher escritora de classe média na sociedade

<sup>8</sup> Idem, p. 14.

<sup>9</sup> SMITH, Bonnie G. **Gênero e história: homens, mulheres e a prática histórica.** São Paulo: Edusc, 2003.

de inglesa, da primeira metade do século 20 – essa era a sua posição discursiva, social e histórica. Reitero que essa experiência narrada por ela, essa “identidade” conflituosa, contestada e, por vezes, estrategicamente afirmada pode também ser pensada como uma experiência coletiva. Pois, entendo que seus ensaios feministas, disputam uma subjetividade “nova”, e aberta, não definida, para as mulheres, contestando a subjetividade afirmada pelos discursos e instituições sociais da primeira metade do século XX. No entanto, esses discursos “aqui e acolá, lá e agora” voltam a ser reafirmados por setores conservadores da sociedade, em uma tentativa de delimitar o que é “a mulher” na figura da esposa, da mãe, da recatada, ou seja, ainda/novamente do “Anjo do Lar”.

## Referências Bibliográficas:

ARAÚJO, Eliza de Souza Silva. A “União” de Virginia Woolf: de anjos a mulheres livres. Resenha Profissões para mulheres e outros artigos feministas, de Virginia Woolf. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v.20, 2015, p.196.

BRANDÃO, Izabel. Virgínia Woolf e o ensaio sob o olhar feminista. In: **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999 p. 227-236.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

OLIVA, Juliana. A questão “O que é uma mulher?” e seus fantasmas nas reflexões de Virginia Woolf e Simone de Beauvoir. **Anais do Seminário dos Estudantes da Pós- Graduação em Filosofia da UFSCar**, 2013.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 23-40.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. O ficcional e o político: a história como auto invenção. In: **Construções literárias e discursivas da moder-**

**nidade.** Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p.47-66

SCOTT, Joan Wallach. Releer la historia del feminismo. In: **Las mujeres y los derechos del hombre.** México: Siglo XXI, 2012.

SMITH, Bonnie G. **Gênero e história:** homens, mulheres e a prática histórica. São Paulo: Edusc, 2003.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

## Sobre a autora

Julia Helena Dias é graduada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017). Foi bolsista de mestrado CAPES da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de História da Historiografia e Teoria da História. Atualmente é doutoranda em História Cultural na Universidade Estadual de Campinas. Pesquisa a escrita da história, através dos estudos de gênero, a partir dos ensaios feministas de Virginia Woolf. Tem interesse de pesquisa pelos temas: história da historiografia, história das mulheres e ensino de história.

Histórias da Arte em construção

# A descoberta do Brasil por Pietro Maria Bardi

Eugênia Gorini  
Esmeraldo

## Palavras-chave

Piero Maria Bardi. Diários. Fascismo. Arquitetura.  
Cidades. MASP.

### Resumo

Pietro Maria Bardi, um dos principais responsáveis pela criação do MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em 1947, passou pelo Brasil rapidamente em 1933, numa viagem de navio à Argentina. O texto comenta esse seu primeiro encontro com o país para onde viria anos depois, e suas impressões sobre as poucas cidades litorâneas que viu, registradas no diário de viagem, inédito até recentemente.



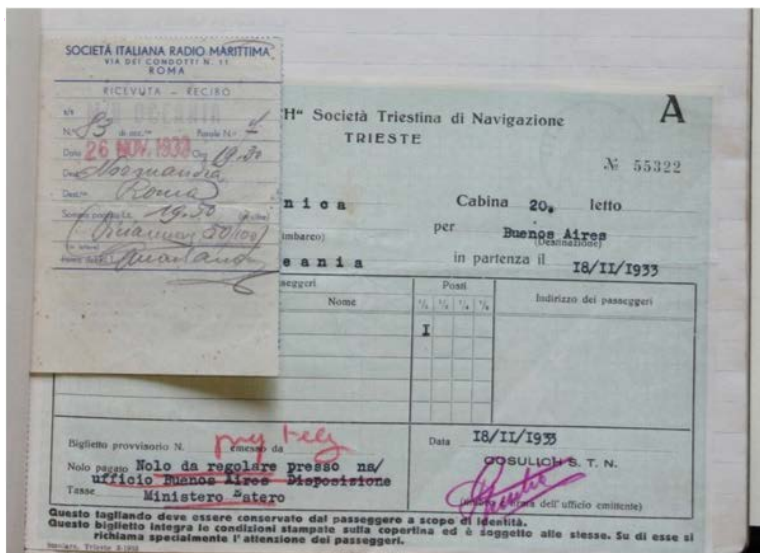


Figura 1: **Passagem Nápoles – Buenos Aires 18/11/1933 e recibo de chamada telefônica para Anna Normandia em Roma 26/11/1933 colado no mesmo, ambos colados no “Diário AMER”**. Centro de Pesquisa do MASP

Um bilhete em papel azulado [Figura 1], desbotado pelo tempo, da empresa *Cosulich Società Triestina di Navigazione*<sup>1</sup>, colado num diário, oficializa a viagem de Pietro Maria Bardi de Nápoles para Buenos Aires, a bordo do *Oceania* em novembro de 1933. Ao longo da sua longeva existência<sup>2</sup>,

ele algumas vezes se referiu a essa viagem. O documento está colado nesse caderno e as impressões ilustradas por belos desenhos, sobre o que observou neste pedaço do mundo, desconhecido para ele. Coincidentemente, o navio é o mesmo no qual, em setembro de 1912, Oswald de Andrade embarcara, em Trieste, retornando de sua primeira viagem à Europa, pois sua mãe, Inês, estava gravemente doente e ele já não a encontra com vida.<sup>3</sup> Treze anos depois, em setembro de 1946, Bardi atravessaria de novo o Atlântico Sul para tentar a vida, já casado com a arquiteta Lina Bo Bardi e ambos participariam da criação do MASP, junto com Assis Chateaubriand<sup>4</sup>.

O destino de Bardi nessa primeira viagem era Buenos Aires, a principal cidade da América do Sul,

**1** Esta empresa de navegação marítima era sediada em Trieste e seus navios produzidos em Montefalconi, importante polo industrial daquela região do norte da Itália.

**2** Nascido em La Spezia, na Itália, em 21 de fevereiro de 1900, Bardi faleceu em São Paulo em 2 de outubro de 1999.

**3** GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922, a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 146.

**4** Ver AGUILAR, Nelson (org.). **Pietro Maria Bardi: construtor de um novo paradigma cultural**. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

já com fisionomia de metrópole, na Argentina, que recebera um grande contingente de imigrantes, italianos na maioria. Até o início da Primeira Guerra Mundial quase um milhão de italianos ali vivia numa população total na faixa de oito milhões. Assim, além da divulgação da arquitetura italiana na região, a viagem pretendia também fortalecer a propaganda do regime fascista. A viagem foi precedida de divulgação antecipada com vasto material de imprensa e fotografias. Havia o interesse de mostrar pelos jornais ligados ao fascismo o lado cultural da Itália. O intuito repetia a experiência de 1924, da *Nave Itália*, que visitou países da América do Sul e do Norte que tinham comunidades italianas, com uma comitiva de nomes ligados ao fascismo, produtos industriais e obras de arte para expor aos visitantes, que eram recebidos a bordo, na tentativa de conquistar mercados emergentes.

A Argentina era estratégica para o fascismo. Os italianos e seus descendentes atuavam em vários segmentos da sociedade argentina e eram vários os jornais no país em italiano, destinados aos patricios que ainda usavam o idioma. A exposição sobre arquitetura seria uma boa propaganda do aspecto cultural do regime, que tinha adeptos na Argentina, mas também opositores.

Os grandes jornais argentinos eram de cunho conservador. *La Prensa*, fundado em 1869, e *La Nación*, de 1870, ligado à igreja católica e aos proprietários de terras. Entre os jornais italianos, *La Patria degli Italiani*, fundado em 1876, foi um dos mais importantes.

*A circulação do cotidiano atestava de resto que em dez anos ele se tornara um ponto de referência para os italianos na Argentina, ou pelo menos, para a coletividade de Buenos Aires, que, em 1887, tinha superado 138.000 pessoas. [...] Nessa data La Patria italiana, como tinha sido rebatizado em 1883, com suas 11.000 cópias, era o quarto jornal mais vendido em absoluto: seguiam La Nación e La Prensa ambos com 18.000, El Diario (12.5000) e Operaio (6.000).<sup>5</sup>*

Assim, o Bardi jornalista, crítico de arte, editor e galerista, ia à Argentina para divulgar o regime fascista, ao qual estava ligado, levando uma exposição da arquitetura racionalista italiana, da qual era defensor nos artigos que escrevia para jornais de seu país. Ele já havia apresentado aquela exposição na Galleria d'Arte di Roma, da qual era diretor.

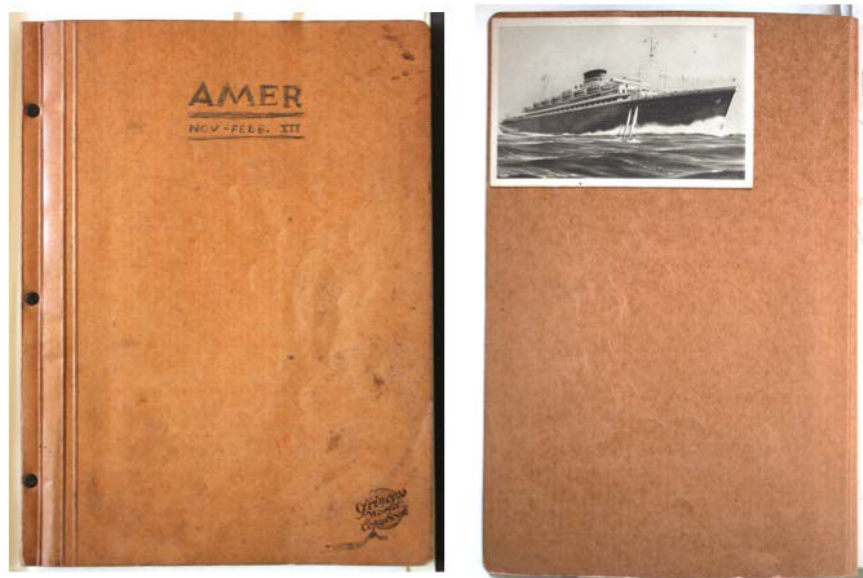
Um parêntese sobre os escritos de Pietro Maria Bardi. Ele sempre preservou suas cartas, papéis, escritos, artigos, que hoje estão em três locais distin-

**5** BERTAGNA, Federica. **La stampa italiana in Argentina**. Roma: Donzelli Editore, 2009, p. 33.

tos. No Brasil, o Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, localizado na Casa de Vidro, em São Paulo, conserva parte de seu arquivo. O Centro de Pesquisa do MASP contém o que se refere ao período de 1947 a 1990, quando ele atuou na direção do museu. Seu precioso arquivo que abrange de 1917 a 1946 e que compreende sua atividade na Itália, retornou àquele país, doado pelo próprio Bardi. Encontra-se em Milão, no Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Ali estão conservados os documentos referentes à viagem para Buenos Aires de 1933. Por sorte este diário de sua viagem a bordo do *Oceania* passou despercebido e permaneceu no Brasil.

Bardi deu o nome de AMER [Figura 2] ao seu diário, objeto deste texto, talvez referência à América para onde a nave se dirigia. O caderno ficou no MASP e foi encontrado por Ivani Di Grazia Costa em meio aos livros raros doados por Bardi e Lina em 1977 e que constituiu o núcleo inicial do atual Centro de Pesquisa da instituição. É um caderno tipo brochura, da marca *Princess World Copybook*, medindo 30 x 23 cm x 1 cm, sendo esta última medida a espessura. Tem 79 folhas não numeradas, das quais 67 são escritas ou desenhadas, com anotações ou recortes de papel colado, o restante está em branco.

Figura 2: **Capa e contracapa do Diário AMER.** Centro de Pesquisa do MASP.



As anotações do caderno são, em sua maior parte, confidências e notas de um homem jovem, num momento crítico pessoal e também profissional<sup>6</sup>. Entre outras coisas, ele estava percebendo que sua defesa intransigente por uma nova arquitetura em seu país dificilmente se concretizaria devido à crescente influência dos arquitetos ditos “culturalistas”<sup>7</sup>, cujo estilo prevaleceria no gosto de Mussolini, que era quem dava a palavra final. O tempo lhe daria razão. Esse afastamento de seu país durante mais de três meses lhe faria bem e, no retorno, ele continuaria a se dedicar ao jornalismo. Havia criado pouco antes da viagem a significativa revista *Quadrante* da qual mui-

to se ocuparia. No entanto, anos depois, Bardi seria proibido pelo regime de assinar textos – até continuou a escrever e publicar, mas não podia constar sua autoria<sup>8</sup>. A partir dali foi o comércio de obras de arte e o *antiquariato* que lhe permitiu sobreviver, como foi explicado por seu biógrafo Francesco Tentori<sup>9</sup>.

Foi nessa viagem que Pietro Maria Bardi, pela primeira vez esteve na América do Sul e conheceu, mesmo que brevemente, algumas cidades brasileiras. Este texto se refere aos seus registros, poucos, desses locais. O diário traz os comentários sobre pessoas que Bardi encontra, locais que visita, e, como já foi dito, desenha, pois o texto é recheado também por desenhos. A ideia que fica é que ele pretendia escrever um livro sobre essa experiência além-mar. Esta publicação, porém, nunca foi concretizada.

A primeira cidade brasileira que Bardi conhece é Recife. Em 27 de novembro de 1933, escreve sobre “Pernambuco: Olinda, antiga cidade fundada pelos holandeses... Chamada de Veneza da América do Sul devido aos vários canais. Alto percentual de negros. Os cruzamentos [provavelmente raciais] são visíveis nos vários níveis, tipos balcânicos. O café, horrível.”

Na página seguinte, repleta de desenhos e comentários, escreve “Aldeia absolutamente africana” [Figura 3]. Talvez tenha feito um passeio pelos arredores de Recife numa zona pantanosa, pois reproduz uma cabana rústica, uma palmeira e um animal no cercado. Bom observador e interessado no construir, anotou que as “Cabanas [são] construídas de madeira e de terra”, ou seja, Bardi provavelmente estaria vendo, pela primeira vez, casas de pau-a-pique. Desenha a empena de um prédio onde está escrita, na vertical, a palavra Chop [sic] e um toldo à

**6** Ver GORINI ESMERALDO, Eugênia. **AMER - a primeira América de Bardi: diário de bordo de P.M. Bardi (1933-1934)**. 2020. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2020.

**7** O dicionário italiano Zingarelli define este termo como “*vacua ostentazione di cultura*”, ou seja, “ostentação pobre de cultura” que definia a arquitetura que recorria a recursos decorativos nas fachadas e construções em geral, desses arquitetos, diferentes dos “racionalistas”, divulgados por Bardi, que privilegiavam as linhas retas e limpas, isentas de maiores decorações, cujo maior exemplo talvez seja a *Casa del Fascio* em Como, de Giuseppe Terragni, amigo fraterno de nosso personagem. ZINGARELLI, Nicola. **Dizionario Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana**. Bologna: Zanichelli, 1990, p. 498.

**8** Um dos exemplos é a revista *Il vetro* [O vidro] publicada pelos produtores italianos de vidro que ele praticamente fazia sozinho, porém seu nome não está em nenhuma edição. O Centro de Pesquisa do MASP conserva números da revista.

**9** TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi**. Tradução de Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000, p. 229-347.

guisa de marquise. Abaixo, um ângulo de praça colonial, sobrados, torre de igreja, provavelmente o centro antigo de Recife. Ao lado, o torso de um homem negro carregando uma trouxa na cabeça. Ele anota “num dos parques públicos (São diversos e todos muito arborizados) um tanque com um peixe-boi do rio Amazonas. Há várias árvores que lembram glicínias.” Este insólito comentário sobre a presença de um peixe-boi em Recife foi elucidado numa conversa com o artista paraibano João Câmara Filho, em 2018. Falando sobre Recife, onde vive desde jovem e que é um dos temas recorrentes de suas pinturas, Câmara citou curiosidades locais, como um peixe-boi num espaço público, atração no Parque Amorim que viveu muitos anos e tinha até nome.



Figura 3: Pietro Maria Bardi, **Desenho sobre Recife**. Diário AMER. Centro de Pesquisa do MASP.



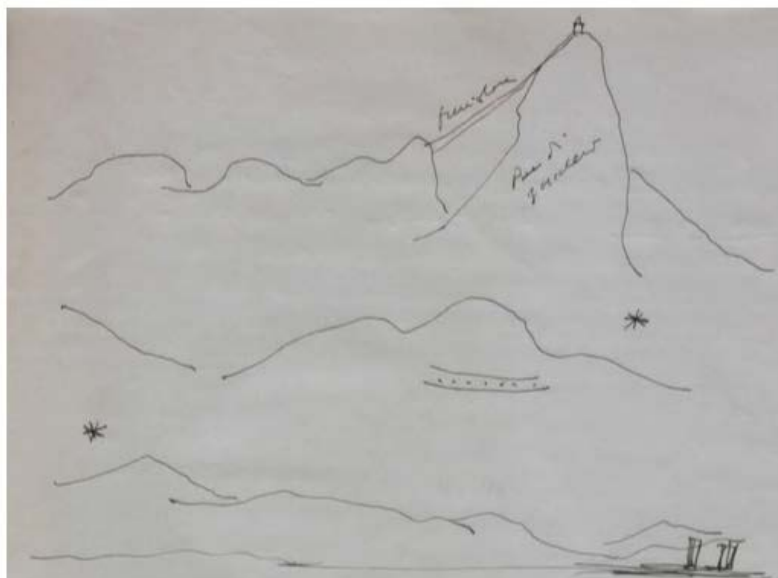


Figura 4: Pietro Maria Bardi, **Desenho do perfil das montanhas do Rio de Janeiro.** Diário AMER. Centro de Pesquisa do MASP.

Quando Bardi passou pelo Brasil estava vigente o governo de Getúlio Vargas. Ele escreveu: “Fachadas [em Pernambuco] de azulejos. Faculdade universitária. Soldados sempre alerta, [mesmo] nas horas livre com capacete... Ótimo o equipamento dos soldados. Houve uma revolução um ano atrás. Grande edifício de um jornal. Longa avenida ao longo do Atlântico”. A revolução que ele menciona foi a de 1932. Ele também registra as “pontes compridas em ferro e cimento, as casas baixas de apenas um andar. Também lojas, mansões - placas de dentistas - Loterias.”

**10** Roberto Cantalupo, napolitano nascido em 1891, político nacionalista que, sob o regime fascista, fora ministro plenipotenciário no Egito em 1930. Depois ocupou as funções de embaixador da Itália no Brasil de 25 de agosto de 1932 a 2 de janeiro de 1937 e posteriormente chefiou a representação da Itália na Espanha. ROBERTO Cantalupo. **FGV-CPDOC**. Disponível em: <http://www.fgv.br/Cpdoc/Acervo/dicionarios/verbete-biografico/cantalupo-roberto>. Acesso em: 03 jul. 2019.

Mais adiante ele fala da chegada à Bahia, em 28 de novembro, comparando a costa brasileira a uma longa serpente, detalhe que repetiria nas páginas finais do caderno. Observa em Salvador *qualche costruzione moderna* [uma ou outra construção moderna]. Desenha o perfil da capital baiana, com ênfase ao Farol da Barra e ao elevador Lacerda. Anota que é uma “Cidade totalmente diferente de Pernambuco, com 200.000 habitantes, onde um frango custa o equivalente a 3 libras e há peles de cobra a venda”.

Sua primeira anotação sobre o Rio de Janeiro é de caráter pessoal, pois o embaixador italiano Roberto Cantalupo<sup>10</sup> o recebe e informa que preten-

de trazer a exposição de arquitetura para mostrá-la aos cariocas – o que não aconteceria.

Bardi comenta seu giro pelo Rio de Janeiro, quando constatou que a cidade é “estupenda”, destaca a presença de arranha-céus e afirma que pretende voltar. Desenha o bondinho aéreo do Pão de Açúcar [Figura 4] e anota o livro de um certo Agache. É bem possível que se referisse ao arquiteto e urbanista francês Alfred Agache<sup>11</sup> (1875-1969), responsável, em 1927, por um plano-diretor do Rio de Janeiro e que foi contratado pelo paulista Antônio Prado Junior (1880-1955), prefeito do Rio de Janeiro de 1926 a 1930. Uma das obras de Agache no Rio foi a Praça Paris, no bairro da Glória. Bardi deve ter ficado impressionado ao saber do projeto que incluía organizar o crescimento da cidade, com criação de redes de serviço e infraestrutura urbana. Agache fez projetos também para Curitiba, Porto Alegre e outras cidades brasileiras.

Talvez por ser italiano, Bardi anota um arquiteto Cellini no Rio de Janeiro. É possível que fosse o arquiteto Giulio

Cellini que, em 1937, participou de um concurso de anteprojetos para uma nova estação de hidroaviões no Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro e foi classificado em terceiro lugar<sup>12</sup>. Este interesse por sobrenomes peninsulares se repete em Buenos Aires, quando ele visita o Patronato Italiano e anota:

*Latini, um arquiteto de 78 anos, girou o mundo, e agora terá um bilhete para ir ao Rio [de Janeiro] porque um padre quer terminar de construir uma igreja que tinha começado. Esteve no México, no Peru, por todos os lugares.*

Ele se referia muito provavelmente a Julio E. Latini, “engenheiro architecto” que projetou a Igreja Matriz do Bom Jesus da Cana Verde, em Batatais, no Estado de São Paulo. Em 1927 teria deixado a construção iniciada, mas se afastou por razões pessoais<sup>13</sup>. A decoração do templo católico foi feita por Cândido Portinari.

Em Santos, Bardi assistiu ao desembarque de um dos passageiros do *Oceania*, o Conde Francisco Matarazzo, sua esposa Filomena e comitiva, cuja pompa o impressionou. A página traz o desenho de um jovem assistindo do alto, assombrado, a cena que ocorre embaixo e que ficou em sua memória, pois ele a mencionaria algumas vezes. Num artigo em sua página semanal da revista *Senhor*, lembrou este acontecimento, com um certo ufa-

<sup>11</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Agache\\_\(arquiteto\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Agache_(arquiteto)). Acesso em: 29 set. 2019.

<sup>12</sup> “Dos 17 arquitetos que participaram do concurso, três foram premiados. O vencedor foi o arquiteto Attilio Corrêa Lima, o segundo lugar ficou com o arquiteto Carlos Valle Palhano de Jesus, ficando em terceiro lugar o arquiteto Giulio Cellini”. MATTOS, Juliana Silva de. **Um aeroporto, uma cidade: um estudo sobre o aeroporto Santos Dumont**. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, p. 48-49. Disponível em: <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-73022/um-aeroporto-uma-cidade--um-estudo-sobre-o-aeroporto-santos-dumont>. Acesso em: 18 fev. 2021.

<sup>13</sup> PICCINATO JUNIOR, Dirceu; SALGADO, Ivone. *Do vernacular ao erudito: a (re) construção da igreja matriz de Batatais-SP. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, PUC; v. 24, n. 35, p. 286-294, 2º sem. 2017.

nismo pelo nosso país, reconhecendo que o Brasil estava se desenvolvendo:

*Lembro-me de ter viajado, de Nápoles a Santos, em 1933, no mesmo navio em que regressava ao Brasil um passageiro ilustre: o conde Francesco Matarazzo. Quando desembarcou, uma multidão de funcionários das suas empresas veio dar-lhe as boas vindas, proporcionando um espetáculo inédito para mim: aplausos e gritos. Era o Brasil da arrancada que saudava um contribuidor italiano singular<sup>14</sup>.*

A partir dali o diário de Bardi só faria menção a um navio afundado nos molhes do canal ao passar pelo Rio Grande do Sul, talvez no porto da cidade de Rio Grande. Há o desenho desse barco.

Depois disso a escrita se atém ao que ele vê em Buenos Aires e vizinhanças.

No retorno para a Itália, na passagem pelo litoral paulista, em 30 de janeiro de 1934, Bardi escreve “*Siamo fermi a Santos. Andremo tra poco a San Paolo per via automobilistica*” [Estamos parados em Santos. Iremos daqui a pouco a São Paulo por via rodoviária]. Ou seja, o italiano, habituado a usar o trem como principal meio de locomoção, especifica o transporte que utilizará – o automóvel – para contar de seu primeiro contato com a cidade, onde anos depois passaria a viver e desenvolver um significativo trabalho cultural. Mais adiante, num certo ponto do diário, Bardi fala de um serpentário que o impressionou, de modo que deve ter visitado o Butantã nessa passagem. Por vezes ele recordava também que havia se hospedado num hotel que ficava atrás do teatro Municipal, provavelmente o conhecido *Esplanada* que se vê nos cartões postais da época.

No Rio de Janeiro, em 31 de janeiro, ele anota a Rua do Mangue e, ao ilustrar com seis quadros de mulheres, escreve “*Come in gabbia; Zoologia delle prostitute. Tutte le razze.*” [Como numa gaiola. Zoológico das prostitutas. Todas as raças.] Foram duas coisas que o impressionaram muito – as cobras e a zona de prostituição do Mangue.

No dia 3 de fevereiro anota “*oggi addio al Brasile*” [hoje adeus ao Brasil]. E, no dia 4, “*Stamane alle 7½ passiamo l’Isola di Don Fernando di Noronha*” [Esta manhã às 7 e ½ passamos a Ilha de Dom Fernando de Noronha]. Também esboça o perfil da ilha. No entanto, na véspera estivera no que descreve como “Bairro Negro” em Pernambuco [Recife] e num mercado, quando observara o comércio de cartões pornográficos.

<sup>14</sup> “Uma antiga amizade: a participação da Itália na construção do Brasil”, coluna semanal assinada por Bardi na revista *Senhor*, n. 265, p. 68. BARDI, Pietro Maria. Artigo. [São Paulo], 15 abr. 1986. Arquivo do Instituto Bardi / Casa de Vidro. Doc. 1.3124.14.

Como se nota, esta “descoberta do Brasil”, na passagem rápida pelo litoral brasileiro, provocou em Bardi comentários comuns a qualquer pessoa que pretendesse registrar algo. Há poucas menções à arquitetura, seu interesse daquele momento – nota as casas de pau a pique, por exemplo, registra uma ou outra construção moderna na Bahia e arranha-céus no Rio. Nenhum desses comentários deixa entrever o que sucederia após novembro de 1946, quando Bardi, já casado com Lina Bo Bardi, chegaria novamente ao Brasil. O destino era Buenos Aires levando obras de arte para vender. Mas pretendia ver as possibilidades também no Brasil, país sobre o qual conversara com o amigo Mario da Silva, jornalista que morou na Itália e em Berlim, e também com o nosso embaixador em Roma, Pedro Moraes Barros. Assim, ele se deteve no Rio de Janeiro para apresentar exposições de arte.

Ali conhece Assis Chateaubriand, dando início à criação do MASP. O Brasil estava iniciando a busca por modernidade, com a industrialização. Era um outro país em visível crescimento que Bardi encontrava, diferente do que vira anos antes. Descobriu um ambiente que lhe oferecia possibilidade de também atuar no mercado de arte, no jornalismo e como empreendedor cultural. A conjunção entre Chateaubriand e Bardi, nesse Brasil que aspirava à modernidade, permitiu o surgimento do MASP<sup>15</sup>, entidade cultural ímpar que todos respeitamos. Com o tempo, escrevendo para jornais e revistas até 1992, Bardi se tornou um grande agitador cultural e formador de opinião com artigos variados, algumas vezes polêmicos, sobre temas culturais. Era ousado e irreverente, como mostra uma icônica foto de Lew Parrella. Era 1968, quando o museu seria transferido da rua Sete de Abril, 230, no centro da cidade, para a nova sede projetada por Lina na Paulista: Bardi aparece, com um espanador na mão, em meio a algumas das obras primas do museu, como a evidenciar seu orgulho, cuidado e preocupação com o acervo que comprou e conservou para o Brasil.

<sup>15</sup> Ver ESMERALDO, Eugênia Gorni. A formação do MASP. **MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2017, p. 19-26. (Coleção Museus brasileiros).

## Referências Bibliográficas

AGUILAR, Nelson (org.). **Pietro Maria Bardi: construtor de um novo paradigma cultural**. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BERTAGNA, Federica. **La stampa italiana in Argentina**. Roma: Donzelli Editore, 2009.

CECCHINI, Laura Moure. The Nave Italia and the Politics of Latinità: art, commerce, and cultural colonization in the early days of fascism. **Italian Studies**, Volume 71, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00751634.2016.1222755>. Acesso em: 14 abr. 2021.

ESMERALDO, Eugênia Gorini. Breve comentário sobre o papel de Pietro Maria Bardi e a fundação do MASP. **SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA: os italianos e o centro do modernismo latino-americano**, 1, 2014, São Paulo. Anais... São Paulo: MASP, 2014. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/EUG\\_PORT.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/EUG_PORT.pdf). Acesso em: 14 abr. 2021.

ESMERALDO, Eugênia Gorini. Bardi jornalista e criador de um grande museu de arte. AGUILAR, Nelson (org.). **Pietro Maria Bardi: construtor de um novo paradigma cultural**. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

ESMERALDO, Eugênia Gorini. **AMER - a primeira América de Bardi: diário de bordo de P.M. Bardi (1933-1934)**. 2020. Tese (doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2020.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922, a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

**MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2017.

RUSCONI, Paolo. Pietro Maria Bardi's first journey to South America: a narrative of travel, politics and architectural utopia. **Intellectuals in the Latin Space during the Era of Fascism: Crossing Borders**. London: Routledge, 2020. <https://doi.org/10.4324/9781351057141>.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi**. Tradução de Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

ZEVI, Bruno. **Storia dell'architettura moderna**. Torino: G. Einaudi, 1950. 786 p., il. p.b. 76 tavole p.b. (Saggi, 136).

ZINGARELLI, Nicola. **Dizionario Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana**. Bologna: Zanichelli, 1990.



**Fontes documentais:**

Arquivo do Instituto Bardi / Casa de Vidro

Centro de Pesquisa do MASP

## Sobre a autora

Eugênia Gorini Esmeraldo possui mestrado e doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2000). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes. Atualmente é chefe da coordenação de Intercâmbio do Masp, responsável pela negociação de empréstimo das obras do museu. Desde 1978 trabalha no MASP tendo colaborado diretamente com o figurar emblemáticas do museu como Pietro Maria Bardi curador, artista e idealizador do acervo do MASP.

folha intencionalmente deixada em branco

Histórias da Arte em construção

# A imagem do artista nos escritos de Pontormo: a questão da natureza

Janaína da Silva  
Fonseca

Palavras-chave

Maneirismo. Natureza. Jacopo Pontormo.

### Resumo

Os escritos de Pontormo já foram lidos erroneamente como desconexos e frutos de uma mente perturbada. Entretanto, é a partir deles que Pontormo expõe suas visões sobre a arte e o lugar do artista, estabelecendo ideias importantes para entender as relações de poder da sua sociedade e o modelo de individualidade aclamado por ela. Neste trabalho, pretendo analisar sua carta à Benedetto Varchi e seu *Il libro Mio* tendo como enfoque a relação natureza-arte estabelecida por Pontormo.

Em um trecho do seu “Da Pintura”, Leon Alberti <sup>1</sup> destaca que o pintor tem por objetivo primário representar aquilo que vê, sendo assim sua maior qualidade reside na observação da natureza com objetivo de apreensão do essencial para a arte. Essa ideia acaba transparecendo a centralidade da visão na interpretação renascentista de arte e a existência da busca por um ideal universal <sup>2</sup> baseado no mundo natural visível. A partir disso, é possível afirmar que Alberti concebe a natureza relacionada a uma percepção sensorial que é gerada por “uma imagem ótica presente nos seus olhos”. <sup>3</sup>

Tal visão se altera apenas no século XVI, momento em que os maneiristas atribuíram outro espaço para a natureza no fazer artístico. Segundo Tatakiewicz, <sup>4</sup> Pontormo foi o primeiro artista a dizer, em uma carta para Vasari, que a arte alterava a natureza. Tal definição expressa novos parâmetros relacionais entre a arte e o natural, onde a primeira é vista como a própria fonte de criação dos novos padrões e a segunda, adquire um papel relacional e não determinante. Benedetto Varchi diz:

*Os não-eternos são aqueles que, tendo que ter um fim às vezes, voltaram a ter um princípio, e conseqüentemente uma causa eficiente, isto é, alguém que os fez: e estes são de duas maneiras, porque alguns foram produzidos por Deus através da natureza, e estes são chamados de naturais, humanos e decadentes; e alguns foram feitos por homens através da arte, e são chamados de manuais artificiais ou verdadeiros.* <sup>5</sup>

Varchi estabelece uma relação de semelhança entre a produção de Deus e o trabalho do artista. Sendo assim, o que vemos é a modulação de um discurso onde o criador e criatura tornam-se inseparáveis e a figura do artista desponta com um status social cancelado pelo seu fazer artístico. <sup>6</sup>

Diferente da busca por um ideal de Alberti, Varchi trabalha com a convicção de que a arte deve imitar a natureza de maneira “artificial” <sup>7</sup>. O que, em suma, quer dizer que não bastaria apenas imitar, mas também superá-la com engenho. É a partir dessa vontade de desvencilhamento dos antigos ideais que historiadores, como Arnold Hauser <sup>8</sup>, identificavam o cerne do maneirismo.

**1** ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução de Antonio Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 2014, p.76

**2** RAGAZZI, Alexandre. A incerteza como método nos escritos e na arte de Jacopo Pontormo. **Labor Histórico**, v.6(2), 2020, p. 253. Disponível em: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32306>. Acesso em: 07 fev. 2020.

**3** PANOFKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Tradução de Fernando Neves. Lisboa: Presença, 1960, p.169

**4** TATARKIEWICZ, Władysław. **History of Aesthetics**. Continuum International Publishing Group, 2006, p.154.

**5** VARCHI, Benedetto. **Due lezioni di M. Benedetto Varchi**. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549, p.5. [Tradução nossa]

**6** SOUSSLOFF, C.M. **The absolute artist: The historiography of a concept**, G - Reference, Information and Interdisciplinary Subjects Series, University of Minnesota Press, 1997, p.5.

**7** VARCHI, Benedetto. Op. cit, p. 44.

**8** HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, Vol. I.



Tal termo tem sua origem na palavra italiana *maniera*, a qual foi usada primeiro por Giorgio Vasari<sup>9</sup> para falar positivamente sobre sofisticação e graça (*grazia*), sendo depois cunhada como “estilo próprio do artista”. O desdobramento do termo se dá, segundo Sherman,<sup>10</sup> a partir dos trabalhos de Luigi Lanzi (1792-1796) e tem por intuito definir os artistas do século XVI que foram tutelados pelos mestres renascentistas.

Ao longo do tempo, os maneiristas foram creditados ora pelo nascimento de um espírito de artista dotado de liberdade individual na criação,<sup>11</sup> ora por uma decadência natural experienciada pela ausência de superação do Renascimento.<sup>12</sup> A segunda teoria perdurou até o século XX, no qual houve uma ressignificação positiva do movimento pelo trabalho de Hauser e de outros historiadores. Hauser identifica o nascimento do artista moderno como o conhecemos no movimento maneirista argumentando:

*Despedaçados por um lado pela força e por outro pela liberdade, (os artistas) ficaram sem defesa contra o caos que ameaçava destruir toda ordem do mundo intelectual. Neles encontramos, pela primeira vez, o artista moderno, com o seu interior, o seu gosto pela vida e pela fuga, o seu tradicionalismo e a sua rebelião, o seu subjetivismo exibicionista e a reserva com que tenta readquirir o último segredo de sua personalidade. De então em diante, o número de maníacos, excêntricos e psicopatas, entre os artistas, aumenta de dia para dia.*<sup>13</sup>

Dessa forma, percebe-se como as características ligadas aos pintores maneiristas propendem a representá-los por meio de *topoi* (lugares-comuns), tais como loucos, hipocondríacos, conturbados e, sobretudo, como “gênios” solitários. Essas definições tornam-se duradouras e marcam em profundidade a visão construída sobre a figura do artista.<sup>14</sup> Por isso, a relação estabelecida entre artista e natureza condiciona o status social pretendido pelas artistas maneiristas do século XVI. É da necessidade de definir as artes como trabalho intelectual, bem como definir qual das três (pintura, escultura e arquitetura) era superior às demais que nasce a discussão do *Paragone*. Cujo principal objetivo habitava na consolidação de um espaço de destaque para os artistas que garantiria melhores rendimentos e privilégios.<sup>15</sup>

Em uma sociedade de fama, como a florentina seiscentista, atos individuais tornam-se também

**9** VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas [1550]**. Tradução, organização e notas de Luciano Bellosi e Aldo Rossi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

**10** SHERMAN, John. **O maneirismo**. São Paulo, SP: Cultrix, 1978, c1967. 220p., il.

**11** LOMAZZO, Giovanni. Paulo. **Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura**, 1584. — *Idea del tempio della pitt.*, 1590.

**12** BELLORI, Giovanni Pietro. **Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni**, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976.

**13** HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, Vol. I, p.505.

**14** SOUSSLOFF, C.M. **The absolute artist: The historiography of a concept**, G - Reference, Information and Interdisciplinary Subjects Series, University of Minnesota Press, 1997, p.19.

**15** FEIGENBAUM, Gail. Foreword. Preimesberger, Rudolf. **Paragons and Paragone**: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini. Getty Publications, 2011, p. VIII.

importantes para moldar imagens e é nessa perspectiva que escritos biográficos e autobiográficos tornam-se mais frequentes<sup>16</sup>. Os escritos aqui analisados foram produzidos por Jacopo Pontormo nas últimas décadas de sua vida e possuem informações importantes sobre a visão que se tinha da arte e dos artistas.

## A questão da natureza nos escritos de Pontormo

Jacopo Carucci nasceu em 1494 na Toscana e após tornar-se órfão passou a viver em Florença passando de mestre em mestre até a oficina de Andrea del Sarto, na qual se desenvolveu trabalhando juntamente com Rosso Fiorentino. Pontormo, sob patrocínio dos Médici, produziu expressivamente quadros e afrescos em igrejas e claustros florentinos.

No dia 7 de janeiro de 1554, Pontormo inicia suas anotações no seu *Il libro mio*. Estas anotações carregam em si, juntamente com a carta à Varchi, as ideias que Pontormo cultivava acerca do fazer artístico e do lugar ocupado pela natureza (interna e externa) em todas as esperas de sua vida.

O seu *Il libro mio* pode ser dividido em duas partes, a primeira compreende um “guia” para superar com segurança as enfermidades resultantes das alterações climáticas nas diferentes estações do ano. Salvatore Nigro<sup>17</sup> o define como um *Tacuinum Sanitatis* cuja memória reside nos tantos manuais hipocráticos que se difundiam no período. Por outro lado, a segunda parte tem uma estrutura de “diário”, na qual o pintor

faz, segundo Antonio Pinelli<sup>18</sup>, registros curtos de entrada e saída descrevendo sua rotina com ênfase na sua saúde, regime alimentar e produtividade.

As duas partes parecem recorrer à doutrina hipocrática para pensar o corpo humano. Essa doutrina parte da ideia de que os homens, como integrantes do cosmos e da natureza, têm em si próprios tudo que é necessário para o restabelecimento da sua saúde e, portanto, a vida regrada e a observação do corpo são a solução para todos os males<sup>19</sup>.

Podemos perceber a relação que o artista constrói entre sua produção artística e a natureza — seja ela interna, sua condição física, ou externa, o clima — sobretudo em trechos como:

*Na quarta-feira dia 20 forni o braço de sexta e de segunda-feira; antes havia feito aquele busto; na terça-feira fiz a parte de cima daquele braço de que estou a falar. Na*

**16** FEIGENBAUM, Gail. Foreword. Preimesberger, Rudolf. **Paragons and Paragone**: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini. Getty Publications, 2011, p. VIII.

**17** NIGRO, Salvatore. **Pontormo. Il libro mio**. Gênova, Costa & Nolan, 1991.

**18** PINELLI, Antonio. La maniera: Definizione di Campo e Modelli di Lectura. In: **Storia dell'Arte Italiana**. Parte II, v. ol. II: Dal Cinquecento all'Ottocento. I. Cinquecento e Seicento (org. Federico Zeri). Turin, Einaudi, 1981.

**19** ANDRADE, Homero Freitas de. **Em nome do corpo, escritos e pintura de Jacopo Pontormo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p.156.

*quinta-feira de manhã levantei-me cedo e vi tamanho mau tempo e vento e frio que não lavrei e fiquei em casa. (...) Na quarta-feira fiz o resto do menino e não me fez ben passar o dia inteiro ali curvado de modo que na quinta-feira me doeram os rins.*<sup>20</sup>

É notável que o pintor privilegia a observação de si próprio, porém o clima também ocupa um lugar essencial nas suas anotações. Em seu *Il libro mio*, não há uma observação da natureza como estudo para seu trabalho, mas sim como uma variável que interfere em sua produção e deve ser levada em conta para manter uma boa compleição. Segundo Tatarkiewicz<sup>21</sup>, no maneirismo toscano a expressão pessoal do artista torna-se mais necessária do que seguir regras de proporção e imitar a natureza.

Nesse sentido, a carta de Pontormo à Benedetto Varchi torna-se bastante proveitosa para traçar esse cenário. Tal carta versa sobre o paragone (“comparação”), o qual foi uma contenda, a respeito de qual das artes seria superior às demais, extremamente difundida e debatida nos séculos XV e XVI, que chegou até o século XVIII ainda com grande força, tal embate passou muito rapidamente de uma postura amigável para uma agressiva, da qual emerge como instrumento de luta identitária<sup>22</sup>.

Tentando solucioná-la, Benedetto Varchi, historiador e poeta florentino, sugeriu que um grupo específico de pintores e escultores escrevesse uma carta defendendo seu ponto de vista e, conseqüentemente, sua arte. Nomes como Michelangelo, Bronzino, Vasari e Benvenuto Cellini fizeram parte da consulta epistolar de Varchi. Na missiva, temos uma escrita diferente daquela presente no *Il libro mio* sendo voltada para a formalidade e com um caráter fortemente explicativo. Segundo Schlosser<sup>23</sup>, ela é dotada de um certo humorismo por emular a etiqueta dos acadêmicos com intuito de criticar a forma na qual a discussão foi posta.

Em sua argumentação, o pintor se refere há aspectos relativos à saúde dos pintores e escultores, donde o segundo grupo é descrito como sadio e de melhor compleição que o primeiro, o qual apresenta-se “mal disposto de físico para as fadigas da arte, antes fastios da mente que aumento da vida”<sup>24</sup>. Tal afirmação parte da ideia de que o fazer artístico e seu produto vem de um lugar de esforço físico e mental, carregando o ofício do pintor de agruras, obstáculos e técnicas que deverão ser ultrapassados no fazer artístico. Essa análise vai ao encontro da observação arguta que é parte constitutiva de seu documento auto-

**20** ANDRADE, Homero Freitas de. **Em nome do corpo, escritos e pintura de Jacopo Pontormo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, pp.49-50.

**21** TATARKIEWICZ, Władysław. **History of Aesthetics**. Continuum International Publishing Group, 2006, p.154.

**22** FEIGENBAUM, Gail. Foreword. Preimesberger, Rudolf. **Paragons and Paragone**: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini. Getty Publications, 2011, p. VIII.

**23** SCHLOSSER, Julius. **La literatura artística**. Manual de fuentes de la Historia moderna del Arte. Madrid: Ediciones Catedra, 1976, p.208.

**24** ANDRADE, Homero Freitas de. **Em nome do corpo, escritos e pintura de Jacopo Pontormo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, pp.34-35.

biográfico, é dela, juntamente com sua vontade de seguir os passos de Michelangelo (o modelo ideal de artista), que nasce sua obsessão pelo corpo humano e seu decaimento progressivo.

Já no que se refere à questão da dificuldade, presente em ambas as fontes analisadas, ela se torna um elemento discrepante da imagem criada por artistas como Vasari, que elege a *sprezzatura* como pilar basilar da composição de um gênio artístico.<sup>25</sup> Essa alteração narrativa torna aparente a existência de múltiplas estratégias de legitimação do espaço reivindicado por esses artistas no século XVI.

Na mesma carta, Pontormo descreve o artista como alguém que se mantém desejoso de imitar a natureza na sua totalidade em busca de um aperfeiçoamento.<sup>26</sup> Essa afirmação desvela a relação agonística sob a qual se constrói a relação artista-natureza no período. Em seguida o artista escreve:

*Mas o que eu disse ser por demais ousado, que é o que importa, é superar a natureza ao querer dar espírito a uma figura e fazê-la parecer viva, e fazê-la no plano; porque se ele ao menos tivesse considerado que, ao criar o homem, Deus fê-lo em relevo, como cousa mais fácil para dar-lhe vida, não teria pegado um tema tão artificioso e sobretudo milagroso e divino.*<sup>27</sup>

**25** SCHLOSSER, Julius. **La literatura artística.** Manual de fuentes de la Historia moderna del Arte. Madrid: Ediciones Catedra, 1976, p.209.

**26** ANDRADE, Homero Freitas de. Op. cit., p.35.

**27** Ibidem, p.35

**28** SOUSSLOFF, C.M. **The absolute artist: The historiography of a concept,** G – Reference, Information and Interdisciplinary Subjects Series, University of Minnesota Press, 1997.

Em tal trecho faz-se evidente que sua compreensão de um bom artista se insere não apenas na imitação e aperfeiçoamento, mas sobretudo na superação (*superare*) dos meios e das técnicas. Dessa maneira, o que Pontormo especifica é a relação artista-criador ou artista divino novamente. Resultando no que Catherine Soussloff<sup>28</sup> descreve em seu livro como “o artista absoluto”, onde a posição por eles ocupada estabelece uma naturalização da figura do artista que é visto na chave do sublime, divino, inquestionável e, portanto, dotado de qualidades dignas de admiração e prestígio.

## Considerações Finais

Em seus escritos, Pontormo aborda o tema da natureza de diferentes maneiras, mas sempre ressalta sua visão da relação entre arte e natureza. O lugar do natural, e, portanto, do real, é estabelecido a partir de sua influência na produtividade do artista. Quando em seu *Il libro Mio*, o artista aborda as alterações climáticas ou até mesmo sintomas que esteja sentindo,

ele o faz com o intuito exclusivo de entender o efeito disto sobre a sua disposição física para executar suas obras.

Para ele, a natureza é, por vezes, um grande empecilho para realização de suas atividades e deve ser “combatida” por meio de uma alimentação regrada, condizente com as estações do ano e a sua idade. No seu *Tacuinum Sanitatis*, o que temos é um roteiro pré-estabelecido da relação com a natureza pretendida para evitar calamidades. Suas anotações diárias, ao contrário do que muitos afirmaram, não eram simplesmente fruto de uma neurose hipocondríaca, mas uma forma de acompanhar e ser bem-sucedido na batalha pela manutenção da sua vida e de seu trabalho.<sup>29</sup>

É evidente que a rigorosidade com que ele desenvolve sua observação diária, bem como as recusas a receber pessoas e sair de casa acaba chancelando a análise de Pontormo, estabelecida por Vasari, como hipocondríaco e melancólico.<sup>30</sup> Entretanto, ao contrário do que se afirmava, Pontormo não produziu um trabalho “delirante” e ausente de significância doutrinal, mas sim, pinturas condizentes com sua própria narrativa e enfoque.

Nestes termos, perceber o lugar da natureza na narrativa de Pontormo torna-se passo central para a compreensão não apenas de sua produção artística, mas também do discurso que o pintor construiu acerca do espaço social do artista na sociedade quinhentista italiana. Tais narrativas dotadas de lugares comuns e argumentações similares, ainda se mantêm presentes na visão atual do artista no Ocidente, compreendê-las é, portanto, entender parte das construções sociais que consolidaram nossa visão de mundo.

**29** ANDRADE, Homero Freitas de. **Em nome do corpo, escritos e pintura de Jacopo Pontormo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 159.

**30** RAGAZZI, Alexandre. A incerteza como método nos escritos e na arte de Jacopo Pontormo. **Labor Histórico** v.6(2), 2020, p. 262. Disponível em: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32306>. Acesso em: 07 fev. 2020.

## Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução de Antonio Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

ANDRADE, Homero Freitas de. **Em nome do corpo, escritos e pintura de Jacopo Pontormo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

BELLORI, Giovanni Pietro. **Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni**, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 1976.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo moderno.



**Estudos históricos.** v.10, n19, 1997b. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.

FEIGENBAUM, Gail. Foreword. Preimesberger, Rudolf. **Paragons and Paragone:** Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini. Getty Publications, 2011.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** São Paulo: Mestre Jou, Vol. I.

LOMAZZO, Giovanni. Paulo. **Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura,** 1584.—Idea del tempio della pitt, 1590.

NIGRO, Salvatore. **Pontormo.** Il libro mio. Gênova, Costa & Nolan, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental.** Tradução de Fernando Neves. Lisboa: Presença, 1960.

PINELLI, Antonio. La maniera: Definizione di Campo e Modelli di Lectura. In: **Storia dell'Arte Italiana.** Parte II, vol. II: Dal Cinquecento all'Ottocento. I. Cinquecento e Seicento (org. Federico Zeri). Turin, Einaudi, 1981.

RAGAZZI, Alexandre. A incerteza como método nos escritos e na arte de Jacopo Pontormo. **Labor Histórico,** v.6(2),2020, p. 250-266. Disponível em: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32306>. Acesso em: 07 fev. 2020

SCHLOSSER, Julius. **La literatura artistica. Manual de fuentes de la Historia moderna del Arte.** Madrid: Ediciones Catedra, 1976.

SOUSSLOFF, C.M. **The absolute artist: The historiography of a concept,** G - Reference, Information and Interdisciplinary Subjects Series, University of Minnesota Press, 1997.

SHERMAN, John. **O maneirismo.** São Paulo, SP: Cultrix, 1978, c1967. 220p., il.

TATARKIEWICZ, Władysław. **History of Aesthetics.** Continuum International Publishing Group, 2006.

VARCHI, Benedetto. **Due lezioni di M. Benedetto Varchi.** Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549.

VASARI, Giorgio; MILANESI, Gaetano. **Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori.** Florença: Sansoni, 1878-1885, 9 voll.

Janaína da Silva Fonseca é graduanda em História com ênfase em História da Arte. Atualmente desenvolve projeto de iniciação científica nomeado como 'Pontormo, Natureza e Arte: Uma análise dos escritos de Pontormo e da imagem do artista no século XVI', sob orientação da Prof. Dra. Patrícia Dalcanale Meneses e com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). É membro da Comissão de 2021 do Encontro de História da Arte da Unicamp (EHA).

Como se deve  
fotografar uma  
escultura? Uma breve  
análise das fotografias  
de Alair Gomes sobre  
esculturas europeias

Aline Ferreira Gomes

## Palavras-chave

Alair Gomes. Fotografia. Escultura. Erotismo. Heinrich Wölfflin.

### Resumo

Alair Gomes fotografou esculturas durante sua jornada pela Europa. Pelas lentes de Gomes esses objetos receberam recortes especiais. Entre 1896 e 1915, Heinrich Wölfflin dedicou dois ensaios à fotografia, definindo estatutos e protocolos documentais para que fotógrafos e historiadores da arte pudessem produzir e selecionar boas fotografias de obras escultóricas. Esse texto apresentará como Gomes subverteu o olhar wolffliniano criando uma narrativa erótica e voyeurística sobre o tema.

O fotógrafo carioca Alair Gomes (1921-1992), escreveu um relato de viagem intitulado *A New Sentimental Journey*, cuja redação ele iniciou em 1983 e se dedicou ao texto até maio de 1991, apenas alguns meses antes de sua morte, portanto não conseguiu publicá-lo. *A New Sentimental Journey* é um diário de viagem, com apontamentos sobre locais e exposições de arte visitados por Gomes no território europeu. O texto, possui um caráter erótico, juntando reflexões sobre arte, corpo masculino, museus e experiências em diversas instituições culturais.

Sobre a estadia de Alair na Europa, além do texto, há a série *Viagens*. Um conjunto de fotografias composto por 630 imagens que pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. As fotos apresentam jovens em ambientes públicos, nas ruas, parques, salas de museus e também registros de obras de arte. No caso destas, as esculturas – esses objetos imóveis, tridimensionais, expostos ao deleite de qualquer um que se disponha a contemplá-las – Alair explora recortes peculiares, revelando muito mais do que um simples registro turístico. As capturas figuram pedaços escultóricos capazes de transformar o objeto artístico, ao ponto de revelar uma espécie de contradição entre a atividade do escultor, que se detém na completude da forma, e a do fotógrafo, como explorador de fragmentos. Esse texto tratará de alguns aspectos dessas fotografias de esculturas, comparando-as com os princípios e modos de fotografar esses objetos que foi promulgado em artigos do historiador da arte Heinrich Wölfflin (1864-1945).

## Como se deve fotografar uma escultura (?)

Em 1896 - 1897 e 1915 Wölfflin publicou dois artigos que apresentavam aspectos normativos para registrar esculturas. Os ensaios possuem o mesmo título, *How One Should Photograph Sculpture*<sup>1</sup>, sendo que o segundo se diferencia do primeiro apenas pelo acréscimo de um ponto de interrogação ao final da frase. Wölfflin aponta qualidades formais e estéticas das fotografias de esculturas e as classificava como registros “corretos” ou “incorretos”. Resumidamente, para ele a forma correta de fotografar uma escultura Renascentista ou de períodos clássicos seria de um ângulo frontal e na altura da cabeça da figura humana.

**1** WÖLFFLIN, Heinrich. *How One Should Photograph Sculpture*. Tradução de Geraldine A. Johnson. *Art History*, v. 36 n. 01, 19 jul. 2012, p. 52-71. Originalmente o texto foi publicado como: *Wie man Skulpturen aufnehmen sol.* *Zeitschrift für bildende Kunst*, n. 7, 1896, p. 224-28.



Para ilustrar sua teoria Wölfflin apresenta alguns exemplos. A fotografia atribuída a Frattelli Alinari que retrata *David* (c. 1470), a escultura de Verrocchio [Figura 1], seria considerada incorreta. De acordo com o historiador da arte, isso se dava pois a fotografia exibia os braços do modelo de modo que se mantinham na mesma linha espacial. Quando deveria exibir o braço direito estendido puxado para trás e a ponta do cotovelo esquerdo flexionado direcionado para a frente. Segundo Wölfflin, o registro de Alinari mostra pouco esse jogo dimensional dos membros superiores. Fato que também acontece com as pernas, Wölfflin aponta que o movimento real das pernas é completamente perdido na fotografia em questão.



Figura 1: VERROCCHIO, Andrea di Michele Cioni. **David**, c. 1470. Escultura em bronze. Foto reproduzida no artigo de Heinrich Wölfflin: *How one should photograph sculpture?*, 1915. Atribuição da foto: Frattelli Alinari.

Num exercício comparativo Wölfflin apresenta outra foto da mesma escultura. Desta vez o registro de um fotógrafo amador [Figura 2], que ele considerava como correta. Isso se dava porque a imagem possibilitava observar a extensão da perna colocada para trás. E se tornava evidente as diferenças de altura entre os ombros e os quadris, bem como, o avanço e recuo de planos. A cabeça de Golias, que no arranjo original ficava entre – e não ao lado – dos pés de David, não perturbava, o maravilhoso aumento da linha da perna esquerda. A tensão, o arrojado e a elegância do jovem de Verrocchio agora tornavam-se aparentes.



Figura 2: VERROCCHIO, Andrea di Michele Cioni. **David**, c. 1470. Escultura em bronze. Foto reproduzida no artigo de Heinrich Wölfflin: *How one should photograph sculpture?*, 1915. Atribuição da foto: fotógrafo amador.

Wölfflin ainda afirma que, na fotografia “correta” o braço aerodinâmico com a arma, o cotovelo quadrado de menino e o desenho fino da musculatura pouco desenvolvida podem ser notados pelo observador. Deste modo, os joelhos ganham força. A mão colocada no quadril torna-se visível com todos os seus dedos, ao passo que, no caso contrário, da fotografia de Alinari, o polegar desaparecia completamente e – algo que não é menos importante – a lâmina da arma passa a ser exibida em comprimento mensurável. Em contraponto, a visão fortemente reduzida de Alinari, não é suficientemente informativa sobre a forma da espada e, portanto, perturbaria o exercício do observador. Na foto amadora tudo que Verrocchio esbanjou em motivos ornamentais, está exposto à visão, ou seja, não apenas os detalhes finos das dragonas, mas também o fecho lateral da armadura, elementos que estão no mesmo caminho que os detalhes extremamente delicados da vestimenta que modelam o corpo de maneira precisa.

Quando Wölfflin analisa o detalhe da cabeça do modelo, ele se pergunta se a fotografia que ele considera correta seria a mais adequada para ressaltar essa parte da escultura. A resposta é negativa. Para ele, a fotografia correta contém um acento decididamente anormal, que dá ao original uma aparência que não corresponde totalmente aos fatos, na medida em que, a cabeça está ligeiramente inclinada para a frente. A falha está na altura da fotografia. Esse equívoco pode desaparecer imediatamente se a cabeça for observada menos de baixo para cima, em outras palavras, quando o observador se afasta mais da figura.

A imagem que melhor retrataria a cabeça do modelo, segundo Wölfflin, é uma terceira fotografia [Figura 3]. Sem atribuição de autoria, o historiador da arte apresenta um terceiro registro como se fosse uma correção, capaz de exibir o detalhe da inclinação da cabeça mais adequadamente. Wölfflin ressalta que, somente com a pequena mudança de ângulo apresentada na figura 3, é possível notar diferentes proporções da cabeça e, só assim, a beleza totalmente “Leonardiana” pode ser revelada. Essa visão, diretamente de frente, coroa o crânio do modelo promovendo um olhar mais puro do rosto juvenil.

O texto segue com outros exemplos comparativos entre fotografias de esculturas. Cabe ressaltar que nos argumentos apresentados por Wölfflin, o que parece incomodá-lo é o uso constante de um modo de fotografar estatuárias: os registros com ângulos laterais. Contrastando com o raro registro da visão frontal, que para ele seria a melhor maneira de fotografar esses objetos. Com um tom rígido, ele diz que os fotógrafos

erram ao acreditar que fazem um grande favor à figura quando conferem esse “apelo pictórico”, isto é, quando capturam a escultura ligeiramente de lado:

*Few know that, by doing so, in most cases the best quality [of the sculpture] is lost. One destroys the silhouette on which the artist has set himself and this does not only mean that the lines are brought out of harmony, no, this means much more: great artistic effort was expended precisely in laying out the entire sculptural content in one plane and that which in nature has to be comprehended through individual successive perceptions is presented [in the sculpture] with effortless ease to the eye all at once.<sup>2</sup>*

Figura 3: VERROCCHIO, Andrea di Michele Cioni. **David**, c. 1470. Escultura em bronze. (detalhe). Foto reproduzida no artigo de Heinrich Wölfflin: *How one should photograph sculpture*, 1896–1897. Atribuição da foto: autor desconhecido.



<sup>2</sup> Ibidem, p. 7.



Figura 4: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Fotografia p&b. Acervo Biblioteca Nacional, RJ.

Contudo, para além de uma fotografia “correta” ou “incorreta” de uma escultura, há uma importante reflexão dada pelas observações de Wölfflin. O que se infere nos apontamentos do historiador da arte é que as lentes de um fotógrafo são capazes de ressignificar esse objeto artístico. As escolhas de ângulos, distância e altura entre câmara e peça escultórica transformam o olhar e até subvertem narrativas. Alguns fotógrafos souberam explorar muito bem essa dinâmica. Alair Gomes, é um exemplo intrigante nesse aspecto.

Em sua passagem por Londres, Alair visita o *British Museum* e registra os relevos de mármore do Parthenon. Trata-se de uma luta entre os Lápitãs e os Centauros<sup>3</sup>. Na cena, o lápitãs habilmente eleva a perna esquerda e pressiona com seu pé o peito equino do Centauro. Ao mesmo tempo, o lápitãs levanta o braço e pressiona com a mão esquerda o cotovelo direito do centauro, que já estava pronto para o golpe.

A fotografia de Alair exhibe um detalhe da cena [Figura 4]. O museu britânico expõe a peça acima da

**3** A imagem da obra está disponível no site oficial do museu: *The Parthenon Sculptures. Métopa de mármore do Parthenon (métopas do lado sul XXVI), 447-438 a.C.* Acervo: British Museum. Disponível em: [https://www.british-museum.org/collection/object/G\\_1816-0610-10](https://www.british-museum.org/collection/object/G_1816-0610-10). Acesso em: 30 nov. 2019.



linha dos olhos do observador. O fotógrafo carioca aproveitou esse esquema expositivo, aproximou sua lente e a apontou para cima. O confronto é recortado excluindo o centauro da composição, assim, Gomes retira toda ação enérgica dos dois corpos. Ao mirar a câmera para o alto, o que se vê é a perna levantada do lápitas. O resultado causa a impressão de que o modelo elevou a perna exclusivamente para o observador, expondo sem nenhum decoro o sexo masculino. A exibição ainda é reforçada pela luminosidade que incide sobre o tronco e se derrama lateralmente pelo resto do corpo, revelando músculos do abdômen, das coxas e da panturrilha.

A celebração do sexo masculino no lápitas também se apresenta na narrativa de Alair. Em *A New Sentimental Journey* fica ainda mais clara a ideia de que o modelo se oferecia para deleite do observador, em especial do fotógrafo:

*Most of these young gods keep their thighs wide open, offering themselves to the stare that penetrate into their sacred recesses – temples of ultimately solar reality. Upturned, the worshiper’s eyes will also hit upon the sacred appendages to the perfection of the young male bodies – if materially mutilated, as in marble they often are, the entranced eyes and mind will soon restore the integrity of their overwhelmingly lovable unlikely shapes – they’re appendages with a very deep root in the human mind too, not only in the masculine bodies. What genuine, unique effulgence from the solar temples! – single nave with an often convex, also tumid vault that is the root of the main appendage – temple shaped also by two brawny columns that can move in most directions, and by two big bulges and two small frontal bulbs – ahead of which the root emerges and many times asserts the true direction of the world itself – direction that may change at its sovereign will – direction that craves worship, that relishes it – blessed am I, for having so many times worshiped the rise and the assertion of the sacred direction of the world in young male flesh.<sup>4</sup>*

O ângulo da fotografia reconstrói o significado do gesto do lápitas. O episódio deixou de ser o retrato de um golpe violento e se transformou em ato exibicionista. Alair Gomes subverteu a guerra em ato erótico. E ainda, de alguma forma, sua foto-

grafia compartilha com o observador o privilégio de poder adorar o sexo masculino, como ele mesmo diz no relato acima: “blessed am I, for having so many times worshiped the rise and the assertion of the sacred direction of the world in young male flesh”.

**4** GOMES, Alair. *A New Sentimental Journey*. c. 1983-1991, p. 7-8, (texto inédito). Acervo: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Já no Museu Arqueológico Nacional de Atenas, a magnífica escultura que retrata Zeus ou Poseidon [Figura 5], é fotografada por Alair Gomes. Num primeiro momento, o registro é panorâmico. O que aproxima a fotografia do registro atual do próprio museu<sup>5</sup>. Mas em seguida, ele se detém no fragmento que mais lhe interessa: o tronco masculino [Figura 6]. Esse recorte retira toda a amplitude dos longilíneos braços e pernas do modelo. Aproximando a câmera do corpo, Alair consegue direcionar o olhar do observador para o que mais lhe atrai e assim, expõe com destaque os músculos abominais e o sexo masculino. A

**5** Zeus ou Poseidon, ca. 460 a.C., escultura em bronze. Acervo: Museu Arqueológico Nacional de Atenas. Disponível em: <https://www.namuseum.gr/en/collection/klasiki-periodos-2/>. Acesso em: 30 nov. 2019.

fotografia não exhibe o corpo do modelo frontalmente – contrariando as indicações de Wölfflin – mas levemente de lado, justamente o ângulo criticado pelo historiador suíço. Contudo, esta escolha parece muito adequada aos interesses de Alair, pois é exatamente este ângulo que privilegia as partes erógenas, promovendo volume e potencializando o sexo masculino.



Figura 5: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Fotografia p&b. Acervo Biblioteca Nacional, RJ.



Figura 6: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Fotografia p&b. Acervo Biblioteca Nacional, RJ.

Figura 7: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Fotografia p&b. Acervo Biblioteca Nacional, RJ.





Figura 8: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Fotografia p&b. Acervo Biblioteca Nacional, RJ.

Os fragmentos, que ora privilegiam o tronco, ora o sexo, ou ambos, é uma recorrência nas fotografias de esculturas de Alair Gomes. Por exemplo, os registros da célebre escultura *Kouros de Anavissos* [Figura 7] e do *Kouros de Mosegeia* [Figura 8], ambas esculturas do museu ateniense. Nesta última, o jogo entre luz e sombra constrói uma dramaticidade poética sobre o ventre do modelo. A composição de Alair se destoa muito do registro atual do próprio museu<sup>6</sup> e mais uma vez é latente a intenção erótica no registro, graças ao ângulo que ressalta a dimensão volumétrica do sexo masculino. Quando comparada à imagem de Alair, a foto do museu torna-se fria, burocrática, meramente ilustrativa. É compreensível que a página oficial de um museu tenha exatamente o objetivo de ser informativa, sem grandes pretensões artísticas, função empe-

<sup>6</sup> Kouros de Mosegeia, ca. 500 a.C., escultura em mármore. Acervo: Museu Arqueológico Nacional de Atenas. Disponível em: <https://www.namuseum.gr/en/collection/archaiiki-periodos/>. Acesso em: 13 out. 2019.

nhada em grande parte pela iluminação uniforme que incide sobre a obra. No entanto, a comparação entres esses dois registros, torna impossível passar despercebida a sensibilidade do olhar do fotógrafo carioca.

A iconografia do *Kouros* também é mencionada em *A New Sentimental Journey*, onde Alair Gomes observa o *Kouros de Crítio*, pertencente ao acervo do Museu Acrópole em Atenas:

*I'm particularly fond of, the Kouros of Kritios [...] Looking at his rump and archaic broad thighs, or at the bold: and pert rise of his whole back [...] this kouros also displays a most lovely face [...] I must take several photos of him [...] Nobody has ever understood anything more perfectly than the sculptor of this kouros has understood him – his Eros mind and Eros figure - if anyone wishes to perfectly understand what perfect understanding is, he, or she, should sympathetically stare at this kouros, thinking also of his sculptor. Understanding without a similar sympathy and insight and penetration and fascination - understanding without all this love and all this lust is false and cruel - it's maya – or cruel perversion.<sup>7</sup>*

A narrativa se assemelha muito aos registros fotográficos de Alair Gomes. Do mesmo modo em que suas lentes sublinham formas masculinas e seus recortes apresentam ao observador fragmentos corporais eróticos, seu texto celebra, através de palavras e expressões, partes sensuais do corpo masculino. Ao utilizar termos como “*rump*”, “*archaic broad thighs*”, “*the bold: and pert rise of his whole back*”, Alair também oferece, dessa vez ao leitor, um percurso íntimo e erótico pelo corpo do homem.

A série *Viagens* ainda apresenta momentos em que Alair conseguiu alinhar seu enamoramento pelas formas masculinas escultóricas com seu fascínio pelos rapazes que encontrava nos ambientes públicos. A fotografia do gaulês moribundo [Figura 9] é um desses momentos. A captura é extraordinária. A imagem registra ao mesmo tempo o dorso da escultura e um visitante do museu. O diário de viagem de Alair traz a descrição poderosa sobre o momento:

*Still from the stairway, the Dying Gaul - his back turned to me. He sits only on a buttock, and maintains his torso, where the spinal groove is deep, upright with the help of a stretched arm and a hand he rests on the ground; his body is in full shape, his still lifted buttock, simply superb, yet his collapse is imminent. Standing just to his front, altogether ab-*

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 47.





Figura 9: GOMES, Alair. Fotografia da série **Viagens**, s/d. Fotografia p&b. Acervo Biblioteca Nacional, R.J.

*sorbed in his figure, a youth of delicate aspect - what a and comely face - just for a moment I could see it, as he raised it, and turned his electric, but sweetly dazzled eyes from the dying man, certainly from his eyes-catching genitals, which I know well, but do not yet see, to my camera — which I'd too promptly turned to him — but he instantly parted- just as if he'd been caught in a grave, double delict: closely gazing in fascination at a man's dick and balls, and for a split second acknowledging the obvious erotic interest of another man for him- and had thus to flee the place and the occasion of his flagrant faults — I had no time even for another click at him — anyhow, there was also unquestionable sympathy in his enquiring but fully informed glance at the one he had attracted. The close view of the appealing appendages on the crotch of the Gaul in agony had certainly raised him to a state of extraordinary erotic awareness — for all his concentration on the naked man he was almost touching, he didn't fail to perceive that another man had become keenly aware of him – yet, I was still lower than he, on the staircase.<sup>8</sup>*

<sup>8</sup> Ibidem, p. 388-389.

Tanto a fotografia, como o seu diário verbal, indicam que o encontro entre belezas masculinas – não importando a materialidade em que se apresentam diante de seus olhos, seja no mármore da escultura ou na corporalidade do jovem visitante do museu – são motores para os passos do artista. É do êxtase desse encontro que Alair Gomes compõe sua visão erótica da arte.

## Considerações Finais

Sem dúvida, as proposições de Heinrich Wölfflin sobre os modos de fotografar uma escultura tinham uma preocupação muito respeitável. Seus argumentos se centravam na certeza de que nem todos observadores poderiam visitar uma escultura *in loco*, e, portanto, as reproduções fotográficas tinham a grande responsabilidade de transmitir ao observador-leitor a essencialidade da obra e todo o trabalho do artista. Para ele, a fotografia que deixasse de registrar algum aspecto essencial da escultura estaria descartando todo o trabalho árduo do artista.

O século XX já contava com um enorme acréscimo na qualidade das reproduções de obras de arte, o que poderia enquadrar os apontamentos de Wölfflin como superados. No entanto, há uma reflexão fundamental nos argumentos do historiador da arte. Wölfflin nos ensina que as escolhas de um fotógrafo ao registrar uma estatuária, são capazes de modificar a obra de arte. Nesse ponto, Alair demonstra que a subversão das regras wolfflinianas são elementos poderosos.

Através das escolhas de elementos técnicos da fotografia, Alair Gomes transformou os objetos artísticos, criou narrativas próprias e conferiu diversidade ao olhar do observador. É importante ressaltar que essa outra ficcionalização da peça escultórica é criada a partir da exploração dos fragmentos do corpo masculino. O fascínio de Alair pelo fragmento exprime uma sensibilidade diante de obras tão conhecidas da história da arte ocidental. Jorge Coli, já havia chamado atenção sobre o potencial dessas partes corporais na estatuária. Em seu ensaio, *Os poderes do fragmento*<sup>9</sup>, fica claro que a experiência da arqueologia moderna contribuiu consideravelmente para a incorporação, na cultura ocidental contemporânea, do fragmento enquanto portador de beleza e poesia específicas. O fragmento passou a ser poderoso, ele mesmo portador de visualidades poéticas. Na fotografia de Alair a ausência do todo é capaz de reforçar um erotismo carnal, pulsante e o fragmento é determinante na gênese de seu processo de criação.

<sup>9</sup> COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo, SP: Cosac-Naify, 2010, p. 295-315.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo, SP: CosacNaify, 2010.

GOMES, Alair. **A New Sentimental Journey**. c. 1983-1991, (texto inédito). Acervo: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

GOMES, Alair. **A new sentimental Journey**. Coautoria de Miguel Rio Branco. São Paulo, SP: CosacNaify, 2009.

JOHNSON, Geraldine A. '(Un)richtige Aufnahme': Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History. **Art History**, v. 36 n. 01, 26 jul. 2012, p. 12-51.

WÖLFFLIN, Heinrich. How One Should Photograph Sculpture. Tradução de Geraldine A. Johnson. **Art History**, v. 36 n. 01, 19 jul. 2012, p. 52-71.

## Sobre a autora

Aline Ferreira Gomes é aluna de doutorado em história da arte pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (IFCH). Possui mestrado em História da Arte com fomento da FAPESP, graduação em História (2015) ambas pela Universidade Estadual de Campinas. Graduou-se em Educação Física (2008) pela mesma instituição. Desenvolveu pesquisa sobre a obra do fotógrafo Alair Gomes, história da fotografia e história da arte. Concluiu duas pesquisas de Iniciação Científica, ambas com bolsa FAPESP. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, história, cultura e história da arte. Escreve no blog de história da arte: Amável Leitor.

Histórias da Arte em construção

# Mapeamento de exposições: um olhar para a circulação das obras de Marie Laurencin no Brasil

Letícia Asfora  
Falabella Leme

Palavras-chave

Marie Laurencin. Circulação. Exposições. Brasil.

### Resumo

Este texto aborda o processo de mapeamento de exposições que contaram com trabalhos de Marie Laurencin no Brasil, lugar onde suas obras circularam de maneira efusiva principalmente entre as décadas de 1940 e 1950. São colocadas em questão, no percurso, as redes de circulação global da arte moderna a partir de uma perspectiva metodológica transnacional, que compreende o estudo da atuação do mercado, da imprensa e de instituições de legitimação da arte no contexto de consagração da arte moderna.



O processo descrito e analisado nesta breve publicação, o mapeamento de exposições, faz parte de uma tentativa maior de compreender a recepção da artista francesa Marie Laurencin no Brasil. Metodologicamente, compreende-se o mapeamento a partir de uma perspectiva de estudo da circulação da arte moderna em termos globais<sup>1</sup>. Michel Espagne, que há tempos trabalha com o conceito de “transferências culturais”, ao contribuir com a investida da historiografia da arte que busca significados na circulação enfatiza que “precisamos de uma cartografia dos percursos das formas de arte que fazem da produção artística um fenômeno de circulação entre espaços culturais”<sup>2</sup>. Na introdução ao livro onde

Espagne reivindica tal cartografia, os organizadores Thomas Kaufmann, Catherine Dossin e Beatrice Joyeux-Prunel reforçam que, para isso, ou seja, para olhar para a circulação da arte e de sua produção, é necessário

*considerar não somente os atores e vetores da circulação artística, mas também comparar os contextos político e social dos países estudados, assim como as estruturas de práticas de exibição e as estratégias de marketing adotadas, e os suportes políticos e sociais dos atores envolvidos.*<sup>3</sup>

No caso de Marie Laurencin, artista que, apesar de se recusar a desenvolver uma estética modernista foi extremamente bem-sucedida ao vender suas obras tanto dentro quanto fora de Paris, as representações simbólicas que permeiam suas obras e as interpretações e reinterpretações criadas em torno dela são essenciais para a compreensão de um entusiasmo transnacional consolidado a partir da década de 1920. Bridget Elliot explora o interesse feminino - e geral - pelas personagens da obra de Laurencin, que “foram descritas como os corpos feminizados da cultura de massa mercantilizada - corpos que são altamente visíveis, facilmente acessíveis, embalados de forma atraente e disponíveis a preços (relativamente) acessíveis”<sup>4</sup>. Elliot aponta que o sucesso de vendas de Laurencin foi “mais do que propaganda da mídia. Em 1925, Laurencin vendeu trabalho suficiente para comprar não apenas um apartamento grande, confortável e bem equipado em Paris na rua Savoran,

**1** A proposta desse mapeamento tem apoio metodológico no trabalho desenvolvido pelo grupo @rtlas, criado pelas professoras Catherine Dossin e Beatrice Joyeux-Prunel, que pretende fazer um mapeamento global das exposições de arte ao longo dos séculos XIX e XX. Disponível em: <https://artlas.huma-num.fr/> Acesso em: 07 fev. 2021

**2** “We need a cartography of the routes of art forms that make artistic production a phenomenon of circulation between cultural spaces.” Tradução Livre. ESPAGNE, M. Cultural Transfers in Art History. In Op. Cit. KAUFMANN, T.; DOSSIN, C.; JOYEUX-PRUNEL, B p. 98

**3** Tradução Livre. Op. Cit. KAUFMANN, T.; DOSSIN, C.; JOYEUX-PRUNEL, B., p. 15

**4** “have been figured as the feminized bodies of commodified mass culture—bodies that are highly visible, easily accessible, attractively packaged, and available at (relatively) affordable prices.” Tradução Livre. RECLAIMING female agency: feminist art history after postmodernism. Edição de Norma Broude, Mary D Garrard. Berkeley, CA: University of California Press, c2005. 478 p., il. ISBN 0520242521 (broch.). p. 278

mas também uma casa de campo em Champrosay. Suas obras venderam muito bem”<sup>5</sup>.

Ao escrever sobre uma exposição de Laurencin em Londres, Elliot destaca que “R. H. Wilenski sugeriu que a arte de Laurencin atrairia até mesmo aqueles que normalmente achavam a arte moderna “inescrutável” porque ela “fala conosco na linguagem pictórica de nossos dias”<sup>6</sup>. O que se observa a partir dos breves comentários da pesquisadora - e o que buscará ser comprovado ao longo da pesquisa - é que, de certa forma, a diferença de Laurencin em relação à arte de vanguarda e o papel que ela assume enquanto artista - que atravessa o mito da imagem da artista mulher universal e feminina - a garantem um espaço nesse mercado tão disputado que era o de venda e circulação de obras de arte no século XX.

Em específico, o mapeamento proposto por essa pesquisa, apesar de se restringir ao território brasileiro, não se coloca a parte dos acontecimentos que permeiam a circulação das obras da artista no globo. Pelo contrário, situa o caso brasileiro e o pensa inserido em um contexto mais amplo. Ao desvendar os significados desse sucesso efêmero da artista também no

Brasil - dado que o foi também em outros territórios, que a partir dos anos de 1960 já não tratavam de seu trabalho com o mesmo entusiasmo - se torna essencial para compreender como sua obra foi significada e ressignificada ao entrar em contato com o ambiente modernista brasileiro. O país, que se encontrava em um momento onde se discursava sobre a importância da valorização da arte nacional, abre suas portas para um artista francesa que, além de nada ter de moderna por definição, representava o auge da cultura francesa tradicional que os artistas e envolvidos com a arte moderna tanto queriam, aparentemente, se desvencilhar.

**5** “more than media hype. By 1925, Laurencin had sold enough work to purchase not only a large, comfortable, and well-appointed Paris apartment on the rue Savoran but also a country house at Champrosay. Her works sold extremely well.” Tradução Livre. Idem p. 278

**6** “R. H. Wilenski suggested that Laurencin’s art would attract even those who normally found modern art “inscrutable” because it “speaks to us in the pictorial language of our day.” Tradução Livre. Idem p. 277

## Um mapeamento através da imprensa

Os primeiros quadros de Laurencin foram trazidos ao Brasil pela campineira Olívia Guedes Penteado, defensora do movimento modernista brasileiro e militante política que lutava pelo sufrágio feminino, cuja coleção incluía obras de outros pintores da vanguarda. Foram identificadas a partir daí e até agora quarenta e três exposições e eventos que contaram com obras de Laurencin no Brasil a partir da década de 1920. Nas primeiras duas décadas, porém, isso se deu de maneira espo-

rádica, e dentre as encontradas destacam-se a Exposição de modernistas organizada por Tarsila do Amaral em 1929 e a Exposição de Arte Moderna na Sociedade Pró-Arte Moderna em 1933 que, organizada por Lasar Segall, Mário de Andrade, Paulo Mendes de Almeida e Paulo Prado na Galeria Guatapará, se consolidou como uma das mais importantes exposições da década de 30.

Ainda, em 1930, a tentativa frustrada de Vicente do Rego Monteiro de criar sinergias entre a revista parisiense *Montparnasse* e a vanguarda brasileira da Semana de Arte Moderna de 1922 com a exposição itinerante da Escola de Paris demonstra o pouco interesse pelos experimentos plásticos modernos advindos da Galerie de l'Effort Moderne de Léonce Rosenberg. A mostra exibiria com destaque obras de artistas cubistas como Braque, Juan Gris, Léger, Marie Laurencin e, pela primeira vez no país, Picasso, passando pelo Recife, São Paulo e pelo Rio de Janeiro. Os curadores Do Rego Monteiro e Géo-Charles segundo Annabel Ruckdeschel, teriam escolhido o Brasil para tal empreitada a partir da percepção do surgimento de um “*esprit nouveau*” (novo espírito) na cena cultural brasileira<sup>7</sup>, instaurado a partir da Semana e impulsionado

pela formação de uma elite intelectual e cosmopolita, financiado pelo crescimento econômico gerado pelo café. O próprio Do Rego Monteiro exprime que a “incompreensão... foi grande e o lucro nenhum”<sup>8</sup>. Sobre a passagem pelo Recife, Dos Anjos e Moraes atribuem o fracasso à falta de um olhar moderno por parte do público recifense.

*Nenhum testemunho é mais eloquente a este respeito do que a crônica de Ascenso Ferreira publicada em A Província (30/3/1930, seção 2:3). Segundo a viva descrição do poeta, todos que iam ao Santa Isabel contemplavam os quadros, mas, em sua maioria, “se mostravam reservados em dar um opinião definitiva” sobre o que viam. Fica claro, contudo, que “não gostavam do que estavam a contemplar”.*<sup>9</sup>

A argumentação dos autores não explica, porém, o pouco entusiasmo e a pouca repercussão nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a última tendo manifestado, havia já oito anos, um interesse pelo moderno na Semana de 1922.

Nos anos de 1940 a mídia passa a divulgar de maneira mais frequente eventos e exposições de arte moderna no país, especialmente na segunda meta-

**7** RUCKDESCHEL, A. *École de Paris in and out of Paris (1928-1930): a Transregional Perspective on the Exhibitions of the ‘School of Paris’ in Venice, Cambridge, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro.* *Stedelijk Studies* Issue #9, Modernism in migration, 2019. Disponível em: <https://stedelijkstudies.com/> Acesso em: 15 jun. 2020

**8** BENTO, 1994, p. 62 apud ANJOS JR., M. dos; MORAIS, J. V. Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 12, n. 34, p. 313-335, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9093>. Acesso em: 19 jan. 2021.p.324

**9** ANJOS JR., M. dos; MORAIS, J. V. Picasso ‘visita’ o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 12, n. 34, p. 313-335, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9093>. Acesso em: 19 jan. 2021.p.324

de da década, com a inauguração de grandes museus de arte no país, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Museu de Arte de São Paulo (Masp). O primeiro, tem como sua exposição de inauguração “Pintura Europeia Contemporânea”, que contou com obras de Marie Laurencin. O segundo, na constituição de seu acervo pelo italiano Pietro Maria Bardi, em 1947 adquire, como parte da primeira leva de obras a compor o museu, o quadro “Guitarrista e Duas Figuras Femininas”. Pintado por Marie Laurencin em 1934, o quadro fazia parte da coleção de Beatrix Reynal e Reis Júnior e, em 1936, apenas dois anos após sua produção, estaria exibido nas paredes da residência do casal no Rio de Janeiro, o que demonstra a velocidade da circulação da arte de Laurencin após sua produção pela artista.

Reis Júnior, pintor, crítico e historiador da arte brasileiro e Reynal, poetisa uruguaia descendente de franceses, ambos membros dos Diários Associados, estabeleceram um diálogo com a vanguarda modernista em Paris que os possibilitou a aquisição de diversos quadros que eram expostos junto ao de Laurencin. Ao ecoar da crise econômica pós 2ª Guerra Mundial, o casal, engajado com a resistência política francesa dos anos 40 contra o governo nazista, vê grande parte de sua coleção migrar para o Masp. É importante ressaltar que Francisco de Assis Chateaubriand, dono do *O Jornal* e criador dos Diários Associados, possuía uma vasta rede de imprensa que incluía jornais e rádios em todo o país e foi o principal responsável pela criação do Masp o que reforça a ligação entre as instâncias midiáticas, institucionais e mercadológicas na circulação e valorização da arte moderna no país.

Se a mostra itinerante de Vicente do Rego Monteiro em 1930 não trouxe os resultados esperados, dezenove anos depois uma proposta bem parecida, de Marques Rebello, viaja pelo Brasil e alcança a visibilidade tão desejada por Monteiro anteriormente. *O Jornal* demonstra entusiasmo com o evento: “Enfim, uma amostra da inquietação contemporânea, desde as escolas de Paris até as tentativas audaciosas de nossa gente, desde as harmoniosas e suaves telas de cavalete dessa Marie Laurencin até a pintura forte e substancial de Portinari”<sup>10</sup>. As exposições passariam por Porto Alegre, Florianópolis, Salvador e Belo Horizonte, segundo o jornal “acompanhadas de conferências, cursos, debates”<sup>11</sup>. A reportagem registra a repercussão do acontecimento:

**10** C.K., *Letras e Artes: Os quadros excursionam!* *O Jornal*, Edição 13148, 1949, Rio de Janeiro.

**11** *Idem*.

*Imediatamente se iniciam as discussões. Os artistas, os críticos, os intelectuais estabelecem proveitosa polêmica. Mas o povo também participa, e participa ativamente. Além dos benefícios da difusão artística e dos debates que provo-*

*nos suscitam em meios diferentes, e seu depoimento, afinal, terá o mérito de uma significativa experiência. De qualquer maneira, ele vai pondo em contacto com a arte moderna o público de várias regiões do país, onde procura sempre lançar a ideia da criação de museus, clubs de artistas e sociedades dos amigos e apreciadores da pintura.*<sup>12</sup>

No esforço de divulgar a ocasião do IV Salão da Escola de Paris no Museu Nacional de Belas Artes, Antônio Bento, crítico de arte e cofundador do MAM-Rio, sai em defesa dos artistas em exibição: “E não há dúvida que, por ignorância e má fé, os mestres da Escola de Paris são ainda acusados de fabricantes de horrores, tristezas e fealdades. Nada mais injusto e tendencioso do que êsse ataque indiscriminado”<sup>13</sup>. O radicalismo plástico, característico das vanguardas, era preterido pelo público carioca, a quem o crítico apelava dizendo que, apesar de existirem modernistas radicais, “existem outros, entre os quais precisamente os maiores mestres dessa Escola, cuja pintura pode ser considerada como obedecendo aos princípios não somente do Belo tradicional como até do belo agradável.”<sup>14</sup>.

Antônio Bento, um dos maiores apoiadores da arte com identidade nacional, entusiasta pela cultura popular nordestina, em plena véspera dos anos cinquenta mostrava um certo apelo à arte tradicional, e, mais do que isso, à arte “essencialmente francesa”<sup>15</sup> de Laurencin. As ressalvas feitas pelo crítico à pintura de vanguarda da qual teria participado Laurencin brevemente em seu tempo de “secura escolástica do estilo cubista”<sup>16</sup> não retirariam dela um apelo à tradição francesa reverenciada por Bento. Suas mulheres, apesar de se referirem de certa maneira ao “irrealismo” do presente, seduzem o espectador com cores pastéis que tornam sua pintura “harmoniosa, repousante e agradável”<sup>17</sup>. Maneco Muller, por outro lado,

crítica a quantidade de pinturas da artista presentes na mesma mostra: “O IV Salão da escola de Paris está muito movimentado. Não fosse ter Laurencin demais e os Utrillo feitos em série para vender a bom preço a exposição daria impressão perfeita.”<sup>18</sup>. O depoimento de Muller nos mostra que, apesar de quase sempre bem vista pela imprensa, o reconhecimento do trabalho da artista não seria sempre consensual.

Outros eventos marcaram a presença de Laurencin no cenário artístico brasileiro. Em 1949 o Museu Nacional de Belas Artes inaugura a exposição Grandes Mestres Modernos que dispôs de 25 telas de Marie Laurencin, divulgadas pelo *Diário Carioca* enquanto “consideradas como pertencentes às obras

<sup>12</sup> C.K., *Letras e Artes: Os quadros excursionam!* **O Jornal**, Edição 13148, 1949, Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> GRANDES Mestres Modernos. **Diário carioca**, Edição 6397, Rio de Janeiro, 1949.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> THORMES, J. (Maneco Muller). *Aviso aos navegantes*, **Diário Carioca** (RJ), 1949, Edição 6398.



mais poéticas da pintura francesa moderna.”. No mesmo ano, é exibida “Pintura Europeia Contemporânea” no MAM-Rio em 1949, cujo catálogo apresenta uma reprodução da obra da artista exposta na ocasião.

Na passagem para 1950, uma exposição de gravuras da escola de Paris na Galeria Domus reunidas pelo artista Clóvis Graciano também contaria com uma obra da artista. O registro sobre a exposição, em um compilado dos eventos realizados na galeria publicado em 2016, lembra que “Era boa a estratégia de final de ano comercializar obras de artistas de renome internacional a preços menores para esse tipo de suporte, além de oferecer oportunidade para se conhecer detalhes artesanais de mestres da arte moderna.”<sup>19</sup> Laurencin é comparada na publicação a Rouault: “O traço rude e ascético de Rouault expressava angústia existencial nos retratos de palhaços, prostitutas e figuras religiosas, influências dos vitrais românticos cruzados com o expressionismo. Sua antítese é o desenho colorido e suave de Marie Laurencin”<sup>20</sup>.

Ainda nos anos cinquenta, destaca-se em 1953 a II Bienal de São Paulo que, marcada pela presença da *Guernica* de Picasso, segundo Fabrini “não apenas permitiu o confronto entre arte brasileira e internacional, como difundiu entre nós a produção vanguardista, européia e norte-americana, da primeira metade do século”<sup>21</sup>. O salão Francês, que apresentou uma retrospectiva do cubismo, contou com 80 telas dentre as quais encontrava-se *As duas irmãs*, feita por Laurencin em 1910. Advinda da exposição da Bienal, em 1954 o Museu de Arte Moderna do Rio apresenta a Retrospectiva do cubismo, onde o mesmo quadro fora exibido, cuja divulgação no *Correio da Manhã* reivindicava a presença e apoio do público “pela melhoria do nível artístico do país”<sup>22</sup>. O decorrer da década apresenta ainda a Exposição de Gravuras Francesas no Museu Nacional de Belas Artes em 1953 e a exposição Mestres Contemporâneos da Pintura Francesa no Masp em 1955, todos com obras de Laurencin em suas composições.

**19** SILVA, J. A. P. da. **Artistas na metrópole**: Galeria Domus 1947-1951: histórias, críticas, documentos e obras. São Paulo, SP: Via Imprensa Edições de Arte, 2016. 250 p. p. 192

**20** Idem.

**21** FABBRINI, R. Para uma História da Bienal de São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea. **Revista USP**, n. 52, p. 46-55, 28 fev. 2002.

**22** A RETROSPECTIVA do Cubismo no Museu de Arte Moderna do Rio. **Correio da Manhã** (RJ) - 1950 a 1959 Ano 1954\Edição 18698 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/> Acesso em: 12 ago 2019.

## Considerações Finais

Ainda em andamento, o processo aqui brevemente exposto coloca em xeque os silêncios sobre a obra da artista e sua circulação no país. A memória acerca da intensa circulação de suas obras e do interesse por sua persona em meados do século XX, conser-

vada em documentos arquivísticos de museus, bibliotecas, e galerias no país, proporcionou a possibilidade de revisitare refletir sobre a recepção de seu trabalho em território nacional, além de pensar sobre os discursos vinculados à sua imagem e de compreender sua inserção no contexto artístico brasileiro, em diálogo com a produção e circulação da arte moderna em termos globais - resultados esperados ao final da pesquisa.

## Referências Bibliográficas

A RETROSPECTIVA do Cubismo no Museu de Arte Moderna do Rio. **Correio da Manhã** (RJ) - 1950 a 1959 Ano 1954\Edição 18698 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/> Acesso em: 12 ago 2019.

AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 4ª ed. São Paulo, SP: Edusp: Editora 34, 2010. 509 p.

ANJOS JR., M. dos; MORAIS, J. V. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 12, n. 34, p. 313-335, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9093>. Acesso em: 19 jan. 2021.

CHIARELLI, D. T. **Um modernismo que veio depois: arte no Brasil: primeira metade do século XX**. São Paulo, SP: Alameda, 2012. 296 p.

C.K., Letras e Artes: Os quadros excursionam! **O Jornal**, Edição 13148, 1949, Rio de Janeiro.

FABBRINI, R. Para uma História da Bienal de São Paulo: da Arte Moderna à Contemporânea. **Revista USP**, n. 52, p. 46-55, 28 fev. 2002.

GRANDES Mestres Modernos. **Diário carioca**, Edição 6397, Rio de Janeiro, 1949

JALLA, M. A Case for Map-Making in Art History. **ARTL@S BULLETIN**, Vol. 8, Issue 3 (Fall 2019).

MICELI, S. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003. 211 p.

RECLAIMING female agency: feminist art history after postmodernism. Edição de Norma Broude, Mary D Garrard. Berkeley, CA: University of California Press, c2005. 478 p.

RIBEIRO, O. F. No ciclo das belas artes: Os criptônimos de Marie Laurencin. **Jornal do Commercio**, 1956, Edição 00223 p. 2  
Disponível em: <http://memoria.bn.br> Acesso em: 21 ago 2019.

ROJZMAN, N. P. (2005). El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. *Matèria*. **Revista internacional d'Art**, 0(5), 17-43. Recuperat des de <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11375>

RUCKDESCHEL, A. École de Paris in and out of Paris (1928-1930): a Transregional Perspective on the Exhibitions of the ‘School of Paris’ in Venice, Cambridge, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. **Stedelijk Studies** Issue #9, Modernism in migration, 2019, Disponível em: <https://stedelijkstudies.com/> Acesso em: 15 jun. 2020.

SILVA, J. A. P. da. **Artistas na metrópole**: Galeria Domus 1947-1951: histórias, críticas, documentos e obras. São Paulo, SP: Via Imprensa Edições de Arte, 2016. 250 p.

SIMIONI, A.P. C. **Modernismo brasileiro**: entre a consagração e a contestação., *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 19 février 2016, consulté le 09 octobre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>.

TARSILA cronista. Coautoria de Aracy A. Amaral. São Paulo, SP: Edusp, 2001. 241 p.

THORMES, J. (Maneco Muller). Aviso aos navegantes, **Diário Carioca** (RJ), 1949, Edição 6398.

## Sobre a autora

Letícia Asfora Falabella Leme é mestranda no Programa de Pós-Graduação em História na Unicamp, na área de História da Arte. Bacharel em História pela Universidade Estadual de Campinas, com Ênfase em História da Arte. Foi bolsista do programa Pibic - Unicamp, com pesquisa intitulada “A expressão da “feminilidade” na obra ‘Guitarrista e duas figuras femininas’ de Marie Laurencin” entre agosto de 2018 e julho de 2019. Possui atualmente bolsa Fapesp de mestrado, processo de número 20/05928-5, com o título “Duas décadas de entusiasmo: a recepção e circulação da obra de Marie Laurencin no Brasil (1940-1959)”.

Histórias da Arte em construção

Arte pop global, ou  
como reescrever /  
reinscrever o cânone:  
um estudo de caso a  
partir da exposição  
*The World Goes Pop*

Alexandre Pedro de  
Medeiros

Palavras-chave

Arte Global. Arte Pop. Exposições. Curadoria. Cânone.

### Resumo

*The World Goes Pop* foi uma das primeiras exposições a retomar a discussão sobre a arte pop a fim de abordar seu aspecto global. Embora tenhamos observado que essa noção tem sido evocada por várias instituições com o intuito de inserir produções do Sul Global em uma história da arte dita global, essa estratégia tem mantido a genealogia euroanglocêntrica. Este texto apresenta a concepção curatorial dessa mostra como operação de reescrita e reinscrição do cânone pop enquanto um “cânone expandido”.



Recentemente, uma grande exposição realizada em uma das instituições mais influentes do sistema internacional da arte apresentou uma revisão da arte pop, promovendo-a como fenômeno global. Intitulada *The World Goes Pop*, da qual participaram 62 artistas de 29 nacionalidades e 160 obras, essa mostra foi organizada pela Tate Modern de Londres, Reino Unido, tendo Jessica Morgan e Flavia Frigeri como curadoras, e pôde ser visitada de setembro de 2015 a janeiro de 2016.

A mostra teve como escopo revisar criticamente o cânone da arte pop, o qual vem sendo formulado desde a década de 1960 a partir de uma genealogia anglo-euro-cêntrica, masculina

e branca. Nesta via, sua prática curatorial esteve pautada em uma relevante agenda que vem repercutindo na programação de diversos museus, que têm buscado tornar suas exposições e seus acervos mais diversos do ponto de vista da discussão dos marcadores de diferença social, como raça, etnia e gênero. Essa agenda comunga dos mesmos objetivos da teoria decolonial, no sentido de uma “busca [por] se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação”, assim como, de uma urgência em “reinscrever histórias e perspectivas que foram desvalorizadas”<sup>1</sup>.

Deste modo, ao buscar “descolonizar” a pop, Morgan e Frigeri selecionaram trabalhos de artistas de fora do eixo hegemônico Estados Unidos-Inglaterra e se dispuseram a reunir o maior número possível de obras realizadas por mulheres já visto em uma mostra de arte pop. Essa preferência surge de um olhar voltado para a heterogeneidade da pop, pois, segundo Jessica Morgan, “como ‘estilo pop’ engloba várias estratégias de composição e processos, então não há apenas uma arte pop universal, mas, ao invés disso, centenas de interações ao redor do globo que compartilham uma preocupação populista”<sup>2</sup>.

Em *The World Goes Pop*, a seleção das obras<sup>3</sup>, propositadamente, não incluiu qualquer menção ao pop anglo-estadunidense canônico – apesar da participação de dois artistas que circulavam nesse meio: Joe Tilson e Marisol, além de Judy Chicago. Além disso, a abordagem de suas curadoras pretendeu priorizar o debate sobre a dimensão política da pop, isto é, compreender as experiências de artistas ao redor do mundo nos anos de 1960 em torno de uma sensibilidade comum, como a apropriação de técnicas

**1** MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. In: MASP; Afterall (Orgs.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2020. p. 5.

**2** MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia (Eds.). **The World Goes Pop**. New Haven and London: Yale University Press, 2015. Catálogo de exposição, 17 set. 2015-24 jan. 2016, Tate Modern, London, p. 16.

**3** De *The World Goes Pop* participaram os artistas brasileiros: Raymundo Colares (*Sem Título*, 1969), Antonio Dias (*Acidente no Jogo*, 1964; *Nota sobre a morte imprevista*, 1965), Romanita Disconzi (*Totem da Interpretação*, 1969), Wesley Duke Lee (*O Trapézio ou Uma Confissão*, 1966), Anna Maria Maiolino (*Glu Glu Glu*, 1966), Marcello Nitsche (*Eu quero você*, 1966; *Mata mosca*, 1967), Glauco Rodrigues (*Cântico dos Cânticos – Concha Shell – série Concha Shell*, 1967), Teresinha Soares (*Morra usando a legítima alpargata (Série Vietnã)*, 1968; *Morrem tantos homens e eu aqui tão só (Série Vietnã)*, 1968), Claudio Tozzi (*Multidão*, 1968), e as artistas argentinas: Delia Cancela (*Corazón destrozado*, 1964), Marta Minujin (*La Menesunda*, 1965; *Colchón*, 1962), cf. Exhibited Works, in: MORGAN; FRIGERI, op. cit, p. 255-260.

utilizadas nos meios de comunicação de massa (publicidade, histórias em quadrinhos etc.) e de temáticas compartilhadas, como a Guerra do Vietnã.

Portanto, buscando traduzir em discursividade espacial o projeto curatorial, a equipe responsável da Tate Modern desenvolveu o programa das curadoras, que seguiu rigorosamente uma concepção de revisão histórica da arte a fim de apresentar uma estética pop que, em sete salas temáticas (*Introduction, Pop Politics, Pop at Home, Pop Bodies, Pop Crowd, Folk Pop e Consuming Pop*), duas individuais (Cornel Brudașcu e Jana Želibská) e uma sala dedicada a dois artistas (Eulàlia Grau e Joe Tilson). Logo, almejou-se evidenciar a capacidade da mostra de ultrapassar fronteiras não só geográficas ao propor relações entre obras oriundas de vinte e nove países, mas também de gênero ao apresentar a produção de várias artistas mulheres.

Contudo, a primeira inquietação que nos surge se refere à seleção das obras e à disposição delas. Quais seriam os critérios? Seriam eles baseados puramente na semelhança visual? Segundo as curadoras o que nos possibilitaria falar em uma abordagem política da pop é uma sensibilidade e um imaginário compartilhados globalmente, o que poderíamos considerar uma referência extra-artística. Porém, como essa noção foi articulada para justificar a seleção de trabalhos, especialmente a de artistas brasileiros? Ou ainda melhor, como se manifesta tal “estilo” ou sensibilidade na materialidade das obras? Perguntamo-nos se o que vem sendo operado em algumas exposições não é uma “retórica do global”, no sentido de um uso dessa concepção como uma chave de aparência multiculturalista a fim de manter as dinâmicas de hegemonia artística, a qual seria reafirmada pelas megainstituições que detêm o poder discursivo de inserir a arte de “outros” em uma história da arte dita global formada a partir de cânones expandidos.

Este trabalho, ao abordar o caráter discursivo da exposição, visa compartilhar nossa análise das operações de reescrita e reinscrição do cânone da arte pop ocorridas em *The World Goes Pop* através da inserção de “outras” obras de arte, como aquelas de artistas brasileiros, no rol de obras pop, assim estabelecendo uma espécie de cânone expandido. Nesse sentido, busca-se também examinar, a partir desse estudo de caso, em que medida as exposições marcadas por uma obsessão pelo global têm contribuído como um fator dinâmico de composição das listas canônicas nas artes visuais, isto é, como elemento de renovação quando inclui “novos” nomes e como elemento de manutenção quando, ao realizar essa inclusão, a faz sob a égide da genealogia canônica, assim mantendo as dinâmicas de hegemonia artística.

Recentemente, tem-se discutido com maior frequência a questão do cânone nas artes visuais. Esse é um debate que, nos meios acadêmicos de história da arte, tem sido herdado da literatura. Como ressalta Renan Mazzola em livro dedicado ao estudo do cânone nas belas-artes, em ambas as áreas as questões mais primordiais são as mesmas. Assim, algo extremamente relevante abordado pelo autor se refere ao espaço do cânone, o qual é formado por tensões entre fatores estáticos e dinâmicos, ou seja, aquelas formações discursivas de manutenção das listas canônicas e aquelas de renovação.<sup>4</sup> Nesta via, no terreno das artes visuais as exposições desempenham um papel fundamental como discursos atravessados por essas tensões. Em nosso caso específico, poderíamos afirmar que *The World Goes Pop* almeja uma posição estratégica enquanto evento renovador do cânone da arte pop ao buscar expandi-lo, mas ao mesmo tempo, ao ter que selecionar as “outras” obras a partir de uma genealogia canônica, acaba por reforçar e atuar na manutenção daquele cânone que pretende revisar. Concomitantemente, isso embaralha algumas posições, pois ambas os trabalhos passam a ser apreciados uns sob a ótica dos outros, o que acarreta na revalorização das obras canônicas e na inserção das “outras” no fluxo das grandes exposições e do mercado de arte.

Referente a essa questão, podemos sucintamente retomar o texto de Giulia Lamoni, “Unfolding the ‘Present’: Some Notes on Brazilian ‘Pop’”, para o catálogo de *The World Goes Pop*. Nele se pode notar o uso do adjetivo pop de modo crítico, ou seja, são salientadas as especificidades dos trabalhos brasileiros e os termos surgidos nos anos 1960 que tentavam dar conta desses, como novo realismo ou realismo crítico. Nesse sentido, acreditamos ser oportuno aprofundar essa discussão a seguir.

Em dezembro de 1965 inspirado na experiência carioca de “Opinião 65”, Waldemar Cordeiro em conjunto com os artistas-arquitetos Sérgio Ferro e Flávio Império, organizou em São Paulo, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), a exposição “Propostas 65”. A mostra que contou com 48 artistas atuantes no Brasil, pretendia “fazer um inventário do ‘realismo atual do Brasil’ não apenas por meio da apresentação de obras, mas também de sessões de debates com o público”.<sup>5</sup> Surgia, então, mais uma força, agora vinda de São Paulo, a engrossar o caldo em torno da discussão da vanguarda.

Deste debate surgiu o texto “Um novo realismo” de Mario Schenberg, físico e crítico de arte que muito contribuiu com o meio artístico ao manter

4 MAZZOLA, Renan Belmonte.

**O cânone visual:** as belas-artes em discurso [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 42.

5 COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira.

**Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3798/2832>. Acesso em: 18 out. 2020. p. 74.

forte contato com os artistas, no qual afirmava que com as exposições “Opinião 65” e “Propostas 65”, assim como, com a premiação de Wesley Duke Lee em Tóquio e de Antônio Dias e Roberto Magalhães em Paris, havia aparecido um novo realismo na arte brasileira. Nesse pensamento, pontua que o novo realismo na arte seria sintoma de um “novo humanismo [que] se caracterizar[ia] por uma síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico”.<sup>6</sup>

Além disso, o artista no novo realismo prescinde do primor artesanal e dos materiais e técnicas nobres, tendo como repertório imagens banais que circulam nos meios populares e naqueles de comunicação de massa e trabalhando com a apropriação de objetos da vida cotidiana. Nessa via, Schenberg afirma que a experiência neorrealista brasileira está integrada ao movimento internacional homônimo, mas que guarda especificidades relacionadas às questões sócio-econômico-culturais, ao subdesenvolvimento e à conformação do povo brasileiro através de raízes europeias, africanas e indígenas. Por fim, assim como Pedrosa, Schenberg atestará a mudança de estatuto da obra de arte e seu deslocamento em direção a sua recepção, como uma arte que interage com a realidade, sobre o que então dirá: “o novo realismo é basicamente uma forma de arte participante. Portanto, sua influência desbordará do campo puramente artístico, e mesmo do cultural. Poderá tornar-se um instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos”.<sup>7</sup>

As proposições defendidas, a partir de 1965, por Schenberg em torno de um novo realismo significaram um aprofundamento de algumas questões que já estavam sendo trabalhadas por Waldemar Cordeiro, considerado o “papa do concretismo” à época e ex-integrante do grupo concreto paulistano Ruptura, principalmente no que se referia à nova figuração e à apropriação de materiais cotidianos (objetos, anúncios, histórias em quadrinhos, fotografias, entre outros) na construção do trabalho artístico, que constituiria seu caráter de apresentação

de uma realidade – mediada pela imagem –, a fim de comunicar uma mensagem – arte concreta semântica, segundo Cordeiro. Porém, Schenberg, além disso e a partir de uma posição marxista, interpretou o novo realismo em diálogo com um novo humanismo, contemporâneo e conectado aos meios de comunicação de massa, mais democrático e ligado à questão social, que era evidente em obras de artistas que o crítico acompanhava muito de perto, como os conhecidos por arquitetos pintores: Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel Szpigel.<sup>8</sup>

**6** SCHENBERG, Mario. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988. p. 185.

**7** *Ibid.*, p. 186.

**8** ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade**. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999, pp. 44-68.

A partir desse mote, é importante ressaltar o diálogo, mas também as idiosincrasias, do novo realismo elaborado por Mario Schenberg em comparação com a proposta francesa de um *nouveau réalisme* que, definido pelo crítico Pierre Restany em 1960, estava interessado em pesquisar e propor novas maneiras perceptivas de abordar o real. Retomando a atitude dadaísta, o que lhes garantiria o apelido de neodadá, os novos realistas franceses, como Martial Raysse, Arman ou Raymond Hains, buscariam no *readymade* “o elemento de base de um novo repertório expressivo”.<sup>9</sup> Assim, segundo Restany, esses artistas, por estarem enredados em uma “realidade sociológica” pautada sócio, econômico e culturalmente no modelo estadunidense da sociedade de consumo, trariam para seus trabalhos, através da apropriação do real, elementos de resíduo e do caráter serial e maquinal dos objetos da vida cotidiana. Nesse sentido, a operação de apropriação que motivou artistas desde meados dos anos 1950 até início dos anos 1970 (para restringir àqueles participantes das exposições que estamos enfocando), aglomerados sob as mais diversas

alcunhas: pop, novo realismo, nova figuração etc., é fundamental para a compreensão da ampla zona de abrangência do fenômeno da crise da representação nas artes visuais.

Contudo, se é possível dizer que há uma experiência compartilhada em torno de uma abordagem da realidade mundana, no plano das motivações, das fontes e dos modos como ela é realizada pelos artistas há especificidades que precisam ser destacadas. Por exemplo, em Schenberg notamos uma promoção do aumento da temperatura comunicacional da arte em prol de uma tomada de decisão política pelo artista,<sup>10</sup> que aparece preterida em Restany, pois para o crítico francês a noção fundamental do realismo é sua integração ao real, não sua discussão, que poderia vir depois. Além disso, podemos afirmar que, panoramicamente, os novos realistas franceses trabalharam muito mais com/no tridimensional, com a apropriação de objetos e materiais, enquanto que no Brasil, aqueles artistas que integrariam o novo realismo de Schenberg tinham uma abordagem mais pautada no bidimensional. Isso também poderia ser apontado também em relação ao pop estadunidense, onde a maioria dos artistas canônicos operava através do *readymade* visual.

É necessário ressaltar que Lamoni retoma<sup>11</sup> uma discussão levantada pela historiadora da arte Sônia

**9** RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 146.

**10** As ideias de Mario Schenberg em torno de um novo realismo foram essenciais para o desenvolvimento da Nova Objetividade brasileira, termo pelo qual Hélio Oiticica buscou reunir as proposições da vanguarda na exposição homônima realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967. No texto do artista para o catálogo da mostra encontramos menções à importância da participação de Schenberg nos círculos artísticos, bem como a ideias que aparecem no texto sobre o novo realismo que se tornaram características da nova objetividade: arte participante e “abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”. In: OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154.

**11** MORGAN, FRIGERI, op. cit., p.59.



Salzstein em um artigo de 2006 que, apesar de breve, já propunha uma revisão da relação brasileira com a arte pop. Diz Salzstein que é possível falar de uma experiência brasileira da pop, “ou que traga à tona a relevância de uma compreensão local para a compreensão da pop como um fenômeno inter-

nacional, em que local e global estão miscigenados sem que por isso se vejam destituídos do jogo de tensões mútuas que os alimenta”.<sup>12</sup>

Além disso, é destacada no texto a importância das exposições *Opinião 65*, *Nova Objetividade Brasileira* e IX Bienal de São Paulo para a formulação de uma vanguarda artística brasileira ligada ao paradigma neofigurativo, assim como as experiências de artistas em espaços públicos.<sup>13</sup> Cabe ressaltar o aspecto ambivalente da relação dos artistas participantes da nova objetividade como adesão, reação ou negação ao imaginário pop. Nesse sentido, esse movimento capitaneado por Hélio Oiticica elaborou uma tentativa de se apropriar do ímpeto pop no sentido de “conectar ‘relações imagéticas e implicações sócio-políticas’”.<sup>14</sup>

Nesse sentido, Michael Asbury tem examinado a tradução enquanto um procedimento a partir do qual pesquisadores e curadores, apoiados no referencial teórico da história da arte global, vêm subordinando a produção artística latino-americana às suas supostas “matrizes”. Embora Asbury aborde o problema a partir da questão Conceitualismo-Arte Conceitual, compartilhamos da crítica proposta pelo autor e questionamos se o ato de rotular uma diversidade de experiências artísticas “periféricas” da década de 1960, como as brasileiras e argentinas, como pop global não as tem exilado do contexto de sua própria emergência material e de suas relações genealógicas locais.<sup>15</sup>

Portanto, quando resolvemos falar de uma pop latino-americana/brasileira, dado que estamos traindo as múltiplas vozes que na verdade constituem um mundo heterogêneo simplesmente para inscrevê-las em um panorama pós-colonial da história da arte, é provável que elas se tornem meros apêndices de genealogia canônicas e por isso somos levados a falar uma língua que não é a nossa. Quando trabalhos como os de Claudio Tozzi, Teresinha Soares, Anna Maria Maiolino ou Antonio Dias são mediados (traduzidos) através da pop, o

**12** SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível em: <[http://novosestudos.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07\\_cultura\\_pop.pdf.zip](http://novosestudos.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip)>. Acesso em: 18 out. 2020. p. 261.

**13** Sobre essa questão, lembramos a crítica de Aracy Amaral endereçada aos jovens artistas brasileiros participantes da IX Bienal de São Paulo, os quais estariam, segundo ela, renunciando a uma “realidade brasileira” em favor de um “american way of living”. Isso estaria explícito na importação do modelo da pop estadunidense e, por conseguinte, pela apropriação de signos urbanos de massa nas obras de Tozzi, Gerchman, Vergara, entre outros, que buscava aproximar o público das artes plásticas. Entretanto, para Amaral, a intenção desses artistas em propagar “a arte para todos ao alcance de todos” não a tornou arte pública. Cf. AMARAL, Aracy. *Dos carimbos à bolha* [1968]. In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981)**: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983. p. 145-149.

**14** MARTINS, Sérgio B. **Constructing an avant-garde**: art in Brazil, 1949-1979. Cambridge and London: The MIT Press, 2013. p. 122.

**15** ASBURY, Michael. *Historiographies of the Contemporary: Modes of Translating in and from Conceptual Art*. In: AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU, Roberto. **New Worlds**: Frontiers, Inclusion, Utopias. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art and Vasto, 2017. pp. 188-201.



que é estabelecido é a primazia do monolinguismo em uma perspectiva global.

Diante desse panorama, pôde-se identificar que a exposição *The World Goes Pop*, assim como outras mostras que buscaram revisar cânones artísticos sob a ótica da arte global, têm repercutido positivamente na comunidade artística internacional no sentido de tornar visível obras até então desconhecidas, desta forma estimulando a reformulação de práticas curatoriais e inclusive colaborando para a (re)valorização dessas obras nos contextos acadêmico e do mercado de arte. Todavia, algumas armadilhas, como a manutenção do cânone enquanto critério comparativo e o escamoteamento das teorias locais, não puderam ser evitadas por seus curadores.

## Referências bibliográficas

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

AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha [1968]. In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983.

ASBURY, Michael. Historiographies of the Contemporary: Modes of Translating in and from Conceptual Art. In: AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU, Roberto. **New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias**. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art and Vasto, 2017. pp. 188-201.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3798/2832>. Acesso em: 18 dez. 2020.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MARTINS, Sérgio B. **Constructing an avant-garde: art in Brazil, 1949-1979**. Cambridge and London: The MIT Press, 2013.

MAZZOLA, Renan Belmonte. **O cânone visual**: as belas-artes em discurso [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia (Eds.). **The World Goes Pop**. New Haven and London: Yale University Press, 2015. Catálogo de exposição, 17 set. 2015-24 jan. 2016, Tate Modern, London.

MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. In: MASP; Afterall (Orgs.). **Arte e descolonização**. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-oaZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2020.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SALZSTEIN, Sônia. Cultura pop: astúcia e inocência. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 3, n. 76, p. 251-261, nov. 2006. Disponível em: [http://novosestudios.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07\\_cultura\\_pop.pdf.zip](http://novosestudios.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/05/07_cultura_pop.pdf.zip). Acesso em: 18 dez. 2020.

SCHENBERG, Mario. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

## Sobre o autor

Alexandre Pedro de Medeiros é doutorando em História, na área de História da Arte, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP), onde desenvolve pesquisa com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) sobre exposições de arte pop global como núcleos irradiadores de questões teóricas, históricas e críticas a respeito das produções artísticas brasileira e argentina dos anos 1960, sob orientação de Nelson Aguilar e coorientação de Gabriel Zacarias. Mestre em História, na área de História da Arte, pelo IFCH/UNICAMP, onde em 2017 defendeu dissertação sob orientação de Nelson Aguilar. Foi bolsista de mestrado por 24 meses do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atuou como pesquisador de arte contemporânea no Museu Afro Brasil. Bacharel e Licenciado em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2013). Atuou como curador da exposição “Claudio Tozzi: Territórios e outros trabalhos”, realizada de abril a julho de 2017 na Biblioteca Octávio Ianni do IFCH/UNICAMP. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte brasileira contemporânea, artes visuais brasileira e argentina nos anos 1960, historiografia da arte brasileira, arte global, arte pop, história das exposições, estudos curatoriais e estética fenomenológica.

Histórias da Arte em construção

Por uma narrativa  
do limite, da  
tecnologia e do  
pensamento  
multiespécies

Cláudio Melo Filho

Palavras-chave

Performance. Paisagem. Corpo. Multiespécies.

### Resumo

A aproximação que procuro é compreender os deslocamentos do corpo em seu momento de interlocução com paisagens de mundo através da história das performances artísticas, sob minha análise divididas em dois eixos: (i) performances que tencionam a própria noção do corpo, partindo dos Wiener Aktionismus da década de 1960 e da Xingwei chinesa no início da década de 1990 e por (ii) ações da performance que procuram explorá-lo na interação multiespécies, auxiliadas pela tecnologia, em proposições simbióticas do corpo humano com os não-humanos, vivos e não-vivos.

O pensamento multiespécie, assim como os diversos questionamentos que a época do Antropoceno nos provém, solavanca meus questionamentos acerca das práticas artísticas que utilizam o corpo como um interlocutor à espaços, ambientes e mundos. O termo Antropoceno chama a atenção de muitos

**1** Trata-se do intervalo geológico feito pelas atividades humanas que moldam a paisagem global e a evolução do nosso planeta. As atividades do antropoceno correspondem a um período na Escala de Tempo Geológico oficial.

**2** O tema do limite e colapso do corpo em performance foi o que me trouxe a realizar o doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNICAMP. Minha proposta inicial residia nos “segundos de descontrol” com o qual o praticante de atividades extremas é colocado em performances e a partir desse ponto, construir formas de compreensão de mundo. Minha análise envolvia os Acionistas Vienenses, Joseph Beuys e a arte radical chinesa. Unindo os campos da arte, ciência e tecnologia, o estudo caminha em direção à relação do corpo com o ambiente/natureza e outros seres. Relação que denomino de sítio “corpo-paisagem-multiespécie”, o qual envolve conceitos de microperformatividade (Cf.: HAUSER, Jens. **On Microperformativity**. Reino Unido: Performance Research, vol. 25, 2020), paisagens pós-antropogênicas (Cf.: BAIQ, Cesar; SOLOMON, Lucy H.G. An Argument for an Ecosystemic Al: Articulating Connections across Prehuman and Posthuman Intelligences. **Journal of Com.** WB, 2021, p. 559–584) e corpo-microbiota (Cf.: LAVAL-JEANTET, De Que le panda vive en moi ! à Holy Coli, la souris en odeur de sainteté, quand l’art devant les comités d’éthique. **Bioart et éthique**, Éditions CQFD, 2019).

pesquisadores, artistas e cientistas de diferentes áreas, de maneiras diversas. Um tópico importante à medida que foi noticiada a marca registrada da aceleração das atividades humanas na paisagem da Terra<sup>1</sup>. De fato, o termo engloba uma série de preocupações, mas pode também ser escorregadio. Todavia, o Antropoceno entendido aqui não possui uso limítrofe ou direcionado. Ao contrário, é o do tempo fragmentário, local e global, que estrutura diálogos em sua complexidade de seres, mundos e paisagens. Meu objetivo com esse texto é fazer um convite à atenção para as histórias dos corpos, das paisagens e dos seres através de suas variadas relações, multiplicidade e contaminações. Lançarei algumas provocações à luz da experimentação artística do corpo em performance, a qual segundo RoseLee Goldberg (2015) possuem a capacidade de “fazer parar o tempo” e levantar provocações que são formas disparadoras-em-cadeia. Sendo assim, a narrativa parte da reivindicação do sentido do corpo físico e político em relação a paisagens de mundo – através das performances do grupo Wiener Aktionismus da década de 1960 e da Xingwei chinesa da década de 1990 - os quais correspondem a um grito raivoso do corpo-político-paisagem. E também a partir das relações entre o corpo e outros seres na interação multiespécies, por meio de proposições simbióticas do corpo humano com os não-humanos, vivos e não-vivos.

Me dedico à atenção do corpo em seus excessos e colapsos<sup>2</sup>. E é no colapso que, para mim, ele se faz mais intensamente, pois promove o ir-além dos limites da materialidade não para o fim, mas para novas formas de habitar e perceber-se no mundo. Assim, para compor a minha narrativa entre relações multiespécies, tecnologia e corpo, começo com uma provocação levantada por Bruno Latour à construção de um saber conjunto com o ambiente

dado pela interação e provocação, deslocando nosso estado de normalidade e assumindo ser parte de um complexo de interações inteligíveis de diferentes formas<sup>3</sup>. Segundo Latour, para a compreensão do corpo e suas experiências não é necessário definir uma essência ou então uma substância, mas sim, considerá-la uma interface que se torna descritível ao apreender a ser afectado por outros elementos. O autor relembra em *How to talk about body?* (2004) que pensar e superar os dualismos entre mente e corpo, os quais são amplamente discursivos no campo da sociologia, articula-se de maneira mais efetiva no conhecimento imanente às suas experiências, ou seja, Latour compreende o corpo como “articulado”, participante do jogo de afetação com o mundo resultando em outras formas de conhecimento, de saberes do mundo.

Isso nos leva a considerar que as experiências cada vez mais amplas dos modos de pertencimento com o ambiente podem permear situações que traçam alianças e fricções com mundos, seres e formas. Aqui, as formas são especialmente observadas na ação artística que tem o corpo como expressão e as quais promovem o exercício crítico em sua relação à paisagem. Formas da performance que se afastam da concepção de um corpo inviolável moderno à possibilidade de formas de existência em conjunto, entre relações simbióticas entre humanos e os não-humanos, vivos e não-vivos.

## Performance do excesso: o corpo em colapso

Considero que os extremos moldam um mundo no qual o significado de identidade e pertencimento está sob controle de cada indivíduo na modernidade<sup>4</sup>. Esse controle propicia o contexto ideal para o comportamento oscilando entre um narcisismo às avessas, furioso e extremo, busca pelo risco e a vontade de controle absoluto do corpo. Segundo Bárbara Nascimento Duarte:

**3** LATOUR, Bruno. *How to talk about the body? The normative dimension of science studies*. **Body and Society**, Sage Publications, v. 10, 2004 p. 205- 229.

**4** DUARTE, Bárbara. *Liberdade do corpo? Sim, mas não para o corpo: dilemas contemporâneos*. **Globalización: revista web mensual de economía, sociedad y cultura**, v. 6, 2010, p. 1-17.

**5** *Ibidem*, p. 157.

*O corpo, criação de uma natureza simplória, possui novas possibilidades de salvação perante os progressos da modernidade. Ao homem, melhor dito, ao corpo resta aceitar o triunfo tecnológico e da ciência. A questão central da modernidade é a distinção de, por um lado, o homem e, por outro, seu corpo*<sup>5</sup>.

As poéticas artísticas que utilizam o corpo como via de produção estética já têm suas fronteiras estendidas com manifestações que provocam questionamentos da ordem moral, ética e social a partir do



final do século XX. Elas procuram debater o corpo em diversos aspectos, entre eles como um dispositivo capaz de se transformar, modelar e se adequar conforme os entraves entre aquele que o domina e a sociedade que o restringe. Porém, antes de explorarmos estas ações um recuo na sociologia do corpo se faz necessário.

Segundo o sociólogo francês David Le Breton, com o desenvolvimento da modernidade a condição humana apresenta uma ausência crescente nos limites de significação com a sociedade:

*Na ausência de limites de significação que a sociedade não oferece mais, o indivíduo procura ao seu redor, fisicamente, os limites de fato. Experimenta nos obstáculos e na relação frontal com o mundo a oportunidade de encontrar os referenciais que são necessários para sustentar a identidade pessoal<sup>6</sup>.*

Para Le Breton, as noções de corpo são tributárias das noções de pessoa. Isso equivale dizer que o corpo adquire sentido conforme as diferentes definições do que vem a ser pessoa, seus modos de existência particulares e a estrutura social na qual se insere<sup>7</sup>. Ou então, como indicou Santaella (2003), já não

podemos definir quaisquer fronteiras que perpassam o ser à significação do humano, material ou imaterialmente. Neste tópico, o corpo pode ser entendido como dissociado de sua fronteira identitária<sup>8</sup>. David Le Breton, cita em “Adeus ao Corpo” a figura de Hans Moravec para aludir o corpo contemporâneo em uma espécie de transição percepção-biológica. Segundo Moravec: “somos infelizes híbridos, em parte biológicos, em parte culturais: muitos traços naturais não correspondem às invenções de nosso espírito”<sup>9</sup>.

Quando os valores que estruturam a vida em sociedade perdem sua legitimidade, na visão de Le Breton, se abre o gosto pelo “extremo” e sua exploração torna-se uma prática em determinados grupos<sup>10</sup>. Os indivíduos desenham um conjunto de novas formas que tem como objetivo principal a exploração física gerada através de muito esforço, pelo desejo extremo e pelo risco<sup>11</sup>.

Diante disso, refletir sobre o corpo como uma espécie de escrita viva no qual significados culturais são atrelados a ele é percorrer um labirinto onde o próprio corpo traça o caminho do sujeito, levando à construção de um “corpo acessório”<sup>12</sup>, maleável e

**6** LE BRETON, David. **Antropología del cuerpo y modernidad**. 1ª ed., 4ª reimp. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, p. 88.

**7** DUARTE, op. cit.

**8** LE BRETON David. **Adeus ao corpo**: Antropologia e sociedade. Tradução Marina Appenzeller. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2003, p. 123.

**9** MORAVEC apud LE BRETON, op. cit., 2003, p. 126.

**10** É importante ressaltar que Le Breton não fala de forma ampla, as ações de exploração extrema do corpo acontecem dentro de pequenos e determinados grupos sociais, como: *extreme body modifiers*, rituais ou então cirurgias plásticas. Cf.: LE BRETON apud DUARTE, op. cit.

**11** LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: Antropologia e sociedade. Tradução Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papirus, 2003.

**12** Idem, op. cit., 2003.

imprevisível, que marca o sentimento contemporâneo e seus dilemas. Este tópico é mais facilmente compreendido quando levados à prática da performance artística. Neste texto proponho uma breve observação de dois movimentos em épocas diferentes: *Wiener Aktionismus* da década de 1960 - cujas ações questionavam radicalmente os conceitos corporais estabelecidos - e as performances da *Xingwei* da década de 1990, as quais dialogam o corpo como local de intervenção política em relação à paisagem de mundo.

## Wiener Aktionismus e Xingwei

A abertura ao ambiente de ação e a participação do público são importantes para as atividades artísticas da década de 1960 em âmbito global. Alguns artistas realizavam ações que questionavam radicalmente os conceitos corporais estabelecidos em um momento em que a performance começava a ganhar mais espaço nos meios institucionais. As performances dos *Wiener Aktionismus* ocorreram de diversas maneiras: elas confrontam as tradicionais ações por abordarem conceitos religiosos e tabus na sociedade austríaca do pós-guerra e utilizam a transgressão de códigos sociais que colocam em questão as estruturas referentes a costumes, rituais e religião.

O manifesto e o evento *The Blood Organ* em 1962, reuniu os artistas Adolf Frohner, Hermann Nitsch e Otto Mühl através de um “grito raivoso” da cena artística vienense com suas transgressões do *Informel*<sup>13</sup>. Logo, outros dois nomes tornam-se importantes para o movimento: Günter Brus e Rudolf Schwarzkogler. A pintura controversa e excessiva dos experimentos do *Informel* [Figura 1] transferem-se para ações e experiências corporais que muitas vezes combinam lesões da pele com sensações de dor ou horror.

Rudolf Schwarzkogler (1940 - 1969) se destaca por ser o mais radical do grupo dos *Wiener Aktionismus*. Os limites do corpo e seu colapso são manipulados através de ações - *aktion* - direcionadas para a artificialidade do corpo associados a sensações adversas, como angústia e agonia. Por meio da fotografia e uma única ocorrência de vídeo, Schwarzkogler tensiona seu corpo através de automutilações em um ambiente controlado que se assemelha a um hospital. As ações eram longas, brutais e obscenas, e incluíam objetos cortantes, uso de excrementos e sangue de animais. Sua primeira *Aktion*, em 1965, é sua única ação pública e também a única com a presença

**13** O Informel foi o movimento pictórico que abrange todas as tendências abstratas e gestuais desenvolvidas na Europa do pós-guerra em decorrência ao expressionismo abstrato norte-americano. DREHER, Thomas. **Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia** (Das Problem potential der Nachkriegsavantgarden) [Versão em Inglês]. Berlim: W. Fink, 2001. Disponível em: [https://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html#1](https://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html#1). Acesso em: 2 fev. 2021.

**14** Realizada na Universidade de Pequim, em 1987.

**15** Os artistas se despiram, envolveram seus corpos com um pano de linho, derramaram várias tintas coloridas umas sobre as outras e então se envolveram em ações aleatórias simultâneas. Alguns andavam de bicicleta, enquanto outros subiam no telhado e chamavam nomes de locais iconográficos como "A Grande Muralha" e "Rio Yangtze".

**16** CHENG, Meiling. **Extreme Performance and Installation from China**. San Diego: Universidade da Califórnia: 2006, p. 89.

de uma cor (tinta azul). As cinco posteriores (1955 - 1969) são realizadas em espaços privados, limitadas às cores preto e branco com poucos elementos [Figura 2]. Sua obra é marcada pela reivindicação material do corpo através da castração e violação dos sítios tradicionais e invioláveis do corpo.

Posteriormente na história, em 1987, uma ação intitulada *Concept 21*<sup>14</sup> reunia os artistas Sheng Qi, Kang Mu, Zheng Yuke, Zhao Jianhai e Xi Jianjun em uma performance<sup>15</sup> que antecipava as chamadas *Xingwei* (arte comportamental) da década de 1990 na China. Com fortes reivindicações políticas, as performances procuravam alertar o povo chinês sobre uma forma da arte pública que ia além de *outdoors* de propaganda e dos monumentos de líderes políticos.<sup>16</sup>



Figura 1: Otto Mühl, **Materialbild (mit Sardinendose)**, 1961-62. Técnica mista. Zurndorf, Áustria. Acesso Livre



Figura 2: Rudolf Schwarzkogler, **Aktion 3**, 1965. Performance. Tate Modern, Londres. Cortesia: Gallery Krinzinger

Todavia, em 1992 alguns artistas performáticos se estabeleceram em *Dashan Village*, um bairro pobre em Pequim Oriental. Apelidando o local de *East Village*<sup>17</sup> converteram essa área infestada de lixo em uma comunidade artística residencial e expositora.<sup>18</sup> A *East Village* chinesa se tornaria local de muitas obras de performance públicas que, desde então, são referência quando se trata de performance no país.

O artista He Yunchang se destaca neste panorama. De acordo com a pesquisadora Meiling Cheng, a obra *Dialogue with Water* (1999) [Figura 3], merece um estudo mais aprofundado por se tratar de uma obra quase impossível de se realizar hoje em dia no país, que opera sob um sistema social altamente regulamentado.<sup>19</sup> Yunchang coloca o corpo em estado limite para realizar uma espécie de conexão com uma paisagem - um rio - através de seu sangue que

<sup>17</sup> Referência ao famoso bairro de Nova York nos E.U.A.

<sup>18</sup> CHENG, Meiling. **Cyborgs in Mutation**: osseus labyrinth's Alien Body Art. TDR/The Drama Review, v. 45. New York: New York University and the Massachusetts Institute of Technology - M.I.T, 2001, p. 27.

<sup>19</sup> Idem, op. cit., 2006, p. 91.



se une à correnteza. Enquanto o sangue escorria das feridas feitas em seu punho, seus assistentes o amarraram de cabeça para baixo com correntes de metal em um guindaste, que o içou pairando sobre o rio. Quando o guindaste parou de se mover, o artista estendeu os dois braços encontrando a correnteza. Seu sangue escorria ao longo de seus braços e deixava um rastro no fluxo do rio, enquanto permaneceu nesta posição por trinta minutos. Meiling Cheng aponta:

*O rio corre a 150 metros por minuto. A performance dura trinta minutos. O rio fica com uma ferida de 4.500 metros de comprimento e trinta centímetros de profundidade, observou He na descrição do projeto<sup>20</sup>.*

20 Ibidem, p. 91.



Figura 3: He Yunchang, **Dialogue with the water**, 1999. Performance. Acesso Livre.

Dado o perigo de suas ações, os projetos de He Yunchang ocupavam lugares remotos e eram realizados poucas vezes. *Dialogue* foi re-performada apenas uma outra vez nas *Niagara Falls* nos EUA. De maneira diferente, a ação *Rock in Niagara Falls* (2005), como seu título indica, destaca a presença do artista em meio ao enorme fluxo de água. Ao contrário de *Dialogue with Water* que enfatizou a fluidez dos movimentos enquanto o artista mantinha uma troca ativa com um rio.

## Corpo: sítio multiespécies

Ações do humano em relação aos objetos e ambiente formam uma simbiose inevitável do corpo alterado com os sentidos de ação, percepção e presentificação.<sup>21</sup> Merleau-Ponty (2006) reconhece o corpo em relação com a fenomenologia da percepção do mundo e na constituição do ser entrelaçado às mudanças tecnológicas em um contexto social e político:<sup>22</sup>

*Na consciência de que as tecnologias incorporadas não só modificam a estrutura corporal, mas também a forma da percepção com o mundo, atuando no sentido epistemológico, elas representam um mar de possibilidades que permeiam o próprio questionamento do que é ser humano.*<sup>23</sup>

Esta citação supracitada de Rafael Deus Garcia nos leva a entender a percepção do indivíduo com o próprio corpo é modificada de forma traumática e arrebatadora pelas formas de habitar, ou seja, de estar em “presença” oferecidas pelas formas corporais e o ambiente antropogênico. Ademais, as artes desta colaboração atuam com a força de contestação e como potência de reconfigurar nossa compreensão do corpo na paisagem global. O potencial justifica-se na libertação de conhecimentos e saberes fixos e apresentá-los de maneiras novas e inesperadas. Isso pode ser feito por meio da colaboração adversária, como uma força positiva para revelar e compartilhar conhecimentos com outros seres e coisas, mantendo um nível de integridade disciplinar em termos de objetivos, metodologias e manifestações. As ações da Wiener Aktionismus e performances da Xingwei abrem um campo exploratório para se conceber a performance fora dos domínios do corpo e correspondê-las à coexistência com paisagens, seres e formas. Como última forma de apresentação desta narrativa, intenta-se explorar brevemente a noção de corpo mul-

**21** MELO FILHO, Cláudio. Poéticas do excesso: identidade humana em colapso. In: **Anais do V Seminário de Artes Digitais 2019**: Projeções e memórias na arte. Belo Horizonte: EDUMG- Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais, 2019. v. 1.

**22** GARCIA, Rafael Deus. Corpo e tecnologia em Merleau-Ponty. **Revista Eletrônica de Filosofia**, v. 11, n. 1, jan.-jun., 2014.

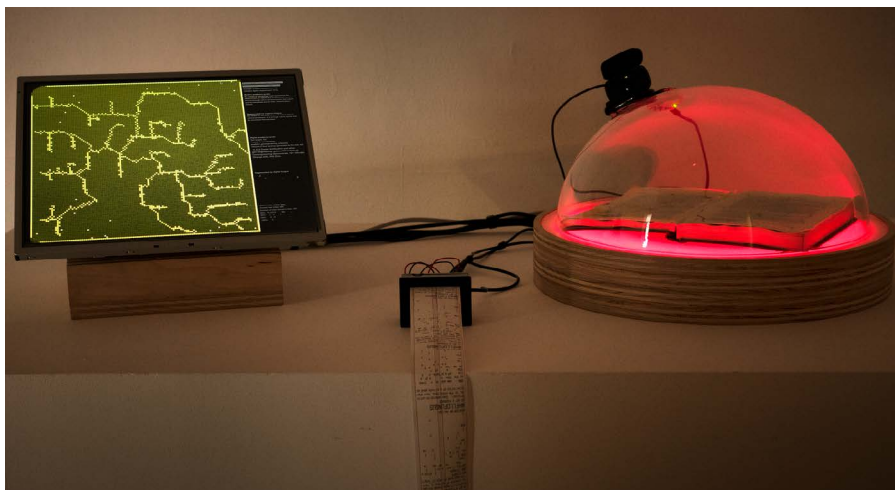
**23** *Ibidem*, p. 39



tiespécie aliada à dispositivos sociotécnicos e tecnológicos de nossa contemporaneidade.

De modo particular, o coletivo CESAR&LOIS fornece importantes disparadores sobre este tema. Através de sistemas bio-digitais que mapeiam e criam perturbações nas estruturas de relacionamento entre as atividades interespécies - como em *Culturas Degenerativas* de 2019 [Figura 4], o coletivo foi capaz de documentar padrões de comportamento que poderiam levar a humanidade à desintegração. No contexto da escala de computação e das perturbações do Antropoceno, CESAR&LOIS transformam importantes críticas aos sistemas de produção intelectual e econômico em poética artística de experimentação estética biohíbrida. Baio nos fornece uma visão interessante sobre as formas performativas da imagem ao compará-las com sistemas híbridos. Para ele, imagens são capazes de colocar o espectador em um jogo de sensibilidades e requisitam novas maneiras de ver a imagem, mais pautadas no corpo e no valor simbólico do gesto (BAIO, 2015, p. 178). Todos os seres desta rede – corpo, seres e imagens - colaborativamente provocam esforços para corromper o ideal de dominação entre o homem na natureza<sup>24</sup>, compondo por fim, o entendimento do corpo como sítio multiespécie.

Figura 4: CESAR&LOUIS, **Culturas Degenerativas**, 2019. Técnica Mista.  
Cortesia: cesarbaio.net



Em conclusão, as formas da performance aqui brevemente narradas atuam com a força de contestação e com forma de reconfigurar nossa compreensão das tecnologias, seres, corpos na paisagem global. O potencial justifica-se na libertação de conhecimentos e saberes fixos e apresentá-los de

**24** O sistema de Culturas Degenerativas (2019) é bio-digital e responsável por mapear e corromper as estruturas de pensamento predatório que têm consistentemente orientado o modo como a humanidade se relaciona com a natureza. Para mais, ver: <https://cesarbaio.net/Culturas-Degenerativas>

**25** HAUSER, op. cit., 2020.

maneiras novas e inesperadas. Isso pode ser feito, como supracitado, por meio da colaboração adversária, uma força positiva para revelar e compartilhar conhecimentos, mantendo um nível de integridade disciplinar em termos de objetivos, metodologias e manifestações.<sup>25</sup> O elo exploratório das atividades desenvolvidas foi através de manifestações que unem performatividade, limite, tecnologia e colaborações multiespécies, as quais conflitam escalas, disciplinas, percepções e colaborações do corpo.

## Referências Bibliográficas

BAIO, Cesar. **Máquinas de Imagem: Arte, tecnologia e pós-virtualidade**. São Paulo: Annablume, 2015.

BAIO, Cesar; SOLOMON, Lucy H.G. An Argument for an Ecosystemic AI: Articulating Connections across Prehuman and Posthuman Intelligences. **Journal of Com. WB**, 2021, p. 559–584.

BECKER, Howard Saul. **Art Worlds**. Londres: University of California Press Ltd., 1982.

BUDGEON, Shelley. **Identity as an embodied event**. Body and Society. Vol. 9. p. 35- 55, Sage Publications, 2003.

CHENG, Meiling. **Extreme Performance and Installation from China**. San Diego: Universidade da Califórnia, 2006.

CHENG, Meiling. **Clandestine Interventions**. Universidade da Califórnia, Public Art Review 16, 2004.

CHENG, Meiling. **Cyborgs in Mutation: osseus labyrinth's Alien Body Art**. TDR/The Drama Review, v. 45. New York: New York University and the Massachusetts Institute of Technology - M.I.T, 2001.

CSORDAS, Thomas J. **Embodiment and experience**: the existential ground of culture and self. Cambridge: Cambridge University, 1994.

DUARTE, Barbara N. **The body hacktivism movement**: a talk about the body. *PsychNology Journal*, v. 11, n. p., 2013.

DUARTE, Barbara N. Liberdade do corpo? Sim, mas não para o corpo: dilemas contemporâneos. **Globalizacion: revista web mensual de economia, sociedad y cultura**, v. 6, 2010, p. 1-17.

DREHER, Thomas. **Performance Art nach 1945**: Aktionstheater und Intermedia (Das Problem potential der Nachkriegsavantgarden) (Versão em Inglês). Berlim: W. Fink, 2001. Disponível em: [https://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html#1](https://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html#1). Acesso em: 2 fev. 2021.

GARCIA, Rafael Deus. Corpo e tecnologia em Merleau-Ponty. **Revista Eletrônica de Filosofia**, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2014.

HAUSER, Jens. **Biomediality and Art**: Recomposing Art and Science. De Gruyter: 2016.

HAUSER, Jens. **On Microperformativity**. Reino Unido: Performance Research, vol. 25, 2020, p. 1-7.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. 152 p. (Coleção Trans)

LATOUR, Bruno. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. **Body and Society**, Sage Publications, v. 10, p. 205- 229, 2004.

LAVAL-JEANTET, De Que le panda vive en moi ! à Holy Coli, la souris en odeur de sainteté, quand l'art devance les comités d'éthique. **Bioart et éthique**, Éditions CQFD, 2019.

LE BRETON, David. Playing symbolically with death in extreme sports. **Body and Society**, Sage Publications, v. 6 (1), 2000, p. 1- 11.

LE BRETON, David. **La sociología del cuerpo**. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Vision, 2002. 110 p. (Colección Claves)

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Tradução Marina Appenzeller. 3ª ed. Campinas: Papyrus, 2003.

LE BRETON, David. **Antropología del cuerpo y modernidad**. 1ª ed., 4ª reimp. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of perception**. New York: Routledge Classics, 2008.

MELO FILHO, Cláudio. Poéticas do excesso: identidade humana em colapso. In: **Anais do V Seminário de Artes Digitais: Projeções e memórias na arte**. Belo Horizonte: EDUMG-Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais, 2019, v. 1, p. 366-375.

NÓBREGA, Guto. Para uma crítica da arte e seus objetos técnicos: pensando fora da caixa (preta). **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 28, 2014.

TSING, Anna L. **Viver em ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno**. Edição Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

## Sobre o autor

Cláudio Filho Melo é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual da Unicamp. Orientador: Prof. Dr. César Augusto Baio Santos.

# Colecionadores em exibição: a presença de proprietários de obras de arte nas Exposições Gerais de Belas Artes

Fabriccio Miguel  
Novelli Duro



## Palavras-chave

Colecionismo. Exposição Geral de Belas Artes. Academia Imperial de Belas Artes. Século XIX. Arte no Brasil.

## Resumo

As exposições gerais realizadas pela Academia Imperial apresentavam ao público local as obras de arte submetidas à mostra, fossem elas produzidas por artistas vinculados à Academia ou externos à instituição. Uma das características do evento que chama a atenção é a exibição de conjuntos de obras pertencentes a particulares, apresentadas enquanto coleções, conforme demonstram os catálogos. Assim, pretende-se discutir a atuação dos colecionadores nas exposições a partir de um levantamento quantitativo.

No início do século XIX, foi instalada, no Rio de Janeiro, uma das primeiras academias de arte da América Latina. A história dessa empreitada, cuja gênese remonta à chamada “missão artística francesa”, já é uma velha conhecida de muitos de nós, não cabendo um aprofundamento sobre isso neste texto. Interessa-nos destacar, aqui, que, no seio dessa instituição, a partir de 1840, tiveram início as Exposições Gerais organizadas pela Academia Imperial de Belas Artes. As mostras públicas de arte, onde eram exibidas obras de artistas vinculados ou não à Academia, foram realizadas entre os anos de 1840 e 1884, totalizando 26 edições no período imperial<sup>1</sup>. É sobre esse conjunto de eventos que eu me debruço desde 2019, para o desenvolvimento da minha tese de doutorado sobre as Exposições Gerais (1840-1884) e sobre seu papel na articulação do sistema artístico no Rio de Janeiro.

Defendo a hipótese de que as mostras propiciam relações e dão a ver agentes fundamentais para a compreensão do sistema artístico em estruturação na capital do Império. Minha

pesquisa se detém em cinco eixos que se articulam com e são articulados pelas exposições gerais: a Academia, os artistas, a crítica, o público e os colecionadores. Neste breve texto, desenvolvo algumas reflexões sobre a presença de colecionadores e proprietários de obras de arte nos eventos. Uma das particularidades da mostra local era a apresentação de coleções de particulares, fossem elas produções “antigas” ou “modernas”, em meio às obras enviadas pelos artistas. Isso pode ser observado no catálogo das mostras, principal fonte utilizada para esta discussão.

A partir de reflexões sobre a importância dos catálogos e de métodos quantitativos como ferramentas para a pesquisa em História da Arte<sup>2</sup>, foi construída uma base de dados para a análise e cruzamento de informações sobre os eventos. Mas, antes de prosseguir com os números, é importante fazer uma ressalva: aqui é apresentada uma reflexão inicial pautada em levantamento ainda em vias de consolidação, cujos dados podem sofrer pequenas alterações. Não se trata, portanto, de dados definitivos e conclusivos, mas de hipóteses desenvolvidas a partir dos dados parciais de uma tese em construção.

Considerando o conjunto de 25 exposições realizadas entre 1841 e 1884, cujos catálogos detalham as obras exibidas<sup>3</sup>, foi feito um levantamento para

**1** Sobre as mostras, cf. MELLO JUNIOR, Donato. **As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística), v. 1, Brasília/Rio de Janeiro: IHGB, 1984.

**2** Sobre essas questões, conferir a produção recente de Béatrice Joyeux-Prunel, por exemplo: JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (org.); SIGALO-SANTOS, Luc (col.). **L'Art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives**. Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2010; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice; OLIVIER, Marcel. *Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History*. **Art@s Bulletin**, 4, n. 2, 2015.

**3** Ao que tudo indica, não existiu catálogo que contivesse a relação das obras apresentadas na Exposição Geral de 1840. Cf. MACIEL LEVY, Carlos Roberto. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Período Monárquico. Rio de Janeiro: ArteData, 2003, p. 7.

**4** Esse número desconsidera as obras de arte em propriedade da Academia, como a Coleção Escola Nacional exibida nas edições de 1879 e 1884.

**5** Levantamento parcial realizado pelo autor a partir dos catálogos das exposições. Até a edição de 1864, os catálogos também traziam listadas as obras pertencentes à Academia e conservadas no palácio da instituição. Por meio dos catálogos de algumas edições, não fica absolutamente claro quais obras participam efetivamente da Exposição Geral daquele ano e quais estão listadas por estarem alocadas naquela sala utilizada temporariamente pelo evento. Por esse motivo, nosso levantamento é apresentado como “parcial”, pois outros documentos e fontes estão sendo utilizados para confrontar a listagem dos catálogos e “refinar” os números apresentados. Maciel Levy aponta para o registro de 3.315 obras de arte em seu levantamento realizado sobre as mostras de 1840 a 1884. Cf. MACIEL LEVY, op. cit, p. 7.

identificar quem são e qual o perfil dos proprietários das obras de arte exibidas no espaço da Academia. Observa-se que chega a 458 o número de obras apresentadas com propriedade assinalada<sup>4</sup>. A partir desse dado, é possível indicar que, dentre as cerca de 3426 obras exibidas<sup>5</sup> na totalidade dos eventos, aproximadamente 13% delas, isto é, 458 obras, possuem proprietários indicados.

Além desse número, o levantamento nos traz algumas informações interessantes sobre a prática no contexto das mostras, conforme demonstra o gráfico 1. O total de obras com proprietários divide-se em uma lista com 112 nomes, majoritariamente “particulares”, mas no qual se observa também membros da família imperial, como o próprio D. Pedro II, instituições do Império, como o Ministério da Marinha, além de sociedades civis, irmandades e ordens religiosas. O que os dados também mostram é que grande parte dos proprietários aparece vinculada a apenas uma obra (72 proprietários). Aqueles com duas obras (16 proprietários) diminuem consideravelmente, tendência que continua a ser observada entre três e cinco obras (9 proprietários), e assim continuamente, como pode ser verificado no gráfico. Portanto, o perfil de proprietário identificável por meio dos registros dos eventos expositivos é, majoritariamente, possuidor de pouquíssimas obras: 104 peças dividem-se entre 88 nomes (pro-

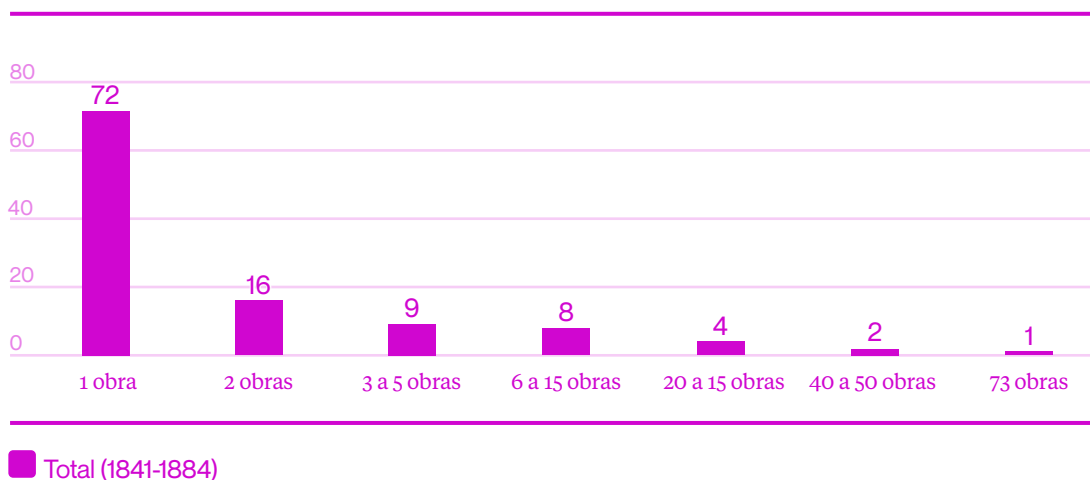


Gráfico 1: Número de proprietários por quantidade de obras (dados em consolidação).

prietários de 1 ou 2 obras), ou seja, aproximadamente 79% dos proprietários possuem apenas 23% das obras apresentadas.

Ao se observar a outra ponta do gráfico, a pequena parcela dos proprietários que possuem 20 obras ou mais, aproximadamente 6% dentre o total de 112 nomes indicados no catálogo, chegou-se a sete colecionadores: Sr. Frederico Antonio Steckel (73 obras), Sr. João Guilherme Le Gros (49), o Imperador Dom Pedro II (42), Sr. Aubret (25), Sr. E. Callado (24), Sr. F. J. Fialho (24) e o Sr. Comendador Souza Ribeiro (20). Juntos (6%), eles concentram 257 obras, mais da metade (56%) daquelas com propriedade assinalada apresentadas nos eventos da Academia. Elaboramos uma tabela na qual pode ser observada a participação desses colecionadores nas diferentes edições do evento (tabela 1).

	1844	1845	1859	1860	1864	1866	1867	1875	1876	1879	Total por colecionador
Imperador	1	4	<u>23</u>	7	1		2	1			<b>42</b>
Le Gros			<u>40</u>	6		3					<b>49</b>
Fialho			<u>24</u>								<b>24</b>
Souza Ribeiro			<u>20</u>								<b>20</b>
Aubret									<u>25</u>		<b>25</b>
Callado										<u>24</u>	<b>24</b>
Steckel										<u>73</u>	<b>73</b>
<b>Total</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b><u>107</u></b>	<b>13</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b><u>25</u></b>	<b><u>97</u></b>	<b>257</b>

Tabela 1: Dados referentes à participação dos maiores colecionadores nas exposições gerais, destacando-se o número de obras apresentadas em cada edição e a soma de suas participações.

Ao analisarem-se suas participações nas exposições, podemos ressaltar algumas informações: 1) a apresentação de grandes coleções com mais de 20 obras não era fato comum nas exposições, ficando restrita a apenas três entre as 26 edições, aquelas de 1859, 1876 e 1879; 2) entre os colecionadores, a apresentação de suas obras ocorria de maneira episódica na Academia, observando-se que a maioria dos colecionadores (5 dentre 7) as apresenta apenas uma vez (Fialho, Souza Ribeiro, Aubret, Callado e Steckel); 3) entre aqueles que participam de

mais de uma exposição, eles apresentam grande número de obras em apenas uma edição do evento (Imperador e Le Gros); 4) as Exposições Gerais de 1859 e 1879 são aquelas em que um maior número de obras de colecionadores é apresentada; 5) nessas duas edições, destacam-se, enquanto colecionadores, Le Gros em 1859 e Steckel naquela de 1879. Eles são os únicos que apresentam 40 ou mais pinturas em uma mesma edição, 40 e 73 obras, respectivamente.

Leticia Squeff já havia apontado para o fato de que as mostras “[f]uncionavam também a serviço de particulares que as usavam para negociar: expor e, quem sabe, vender, trocar, ou comprar obras de outros colecionadores”<sup>6</sup>. De acordo com Squeff, as mostras também teriam servido para a “estruturação de um incipiente mercado de artes no Rio de Janeiro do Império”<sup>7</sup>. Diante disso, coloca-se a questão: qual o papel

dos colecionadores no estímulo e no incentivo dos artistas locais? Partirei dos casos de João Guilherme Le Gros e Friedrich Steckel para tentar qualificar a atuação dos dois colecionadores e marchands em potencial.

Le Gros era um comerciante de vinhos, que atuava na importação e comercialização de “mobílias, cervejas, vinhos, água mineral e itens não identificados que podem ser quadros”<sup>8</sup> em seu estabelecimento. Sete anos depois de apresentar sua coleção na Academia, de acordo com Thamís Caria, “uma nota é publicada sobre suas dívidas, que possivelmente ele tentou quitar vendendo alguns quadros”<sup>9</sup>. A pesquisadora reproduz a nota da realização de um “importante leilão [...]. Os quadros pertencem ao Sr. Le Gros. Há-os de todas as escolas”. O que resta enquanto memória da coleção Le Gros são apenas os registros nos catálogos das exposições de 1859, 1860 e 1866, com as obras escolhidas pelo colecionador para ali figurarem. A partir dessa listagem de 49 obras, percebem-se 14 sem autoria, 28 realizadas entre os séculos XVI e XVIII, “antigas”, e apenas sete obras de artistas em atividade naquele período: quatro Henri Nicolas Vinet, dois Abraham Louis Buvelot e um François Gonaz. Nota-se que entre os artistas “modernos”<sup>10</sup> – contemporâneos aos colecionadores –, apesar de atuarem localmente, nenhum deles é brasileiro ou formado pela Academia. São, respectivamente, dois franceses<sup>11</sup>, Vinet e Gonaz, e um suíço, Buvelot. Assim, pouco mais de 10% de sua coleção conhecida era formada por artistas que atuavam localmente.

**6** SQUEFF, Leticia. *As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro. Arte & ensaios*, n. 23, nov. 2011, p. 131.

**7** *Ibidem*, p. 132.

**8** CARIA, Thamís Malena M. *Cleópatra do Museu D. João VI: a trajetória de uma obra*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016, p. 94.

**9** *Ibidem*, p. 94.

**10** A qualificação “moderna” não se refere propriamente a termos estilísticos, como entendido por “arte moderna” correntemente, mas a critérios cronológicos, equivalendo, naquela época, ao que chamá-riamos de “contemporâneo”.

**11** Sobre os artistas franceses atuantes no Rio de Janeiro que participaram das exposições gerais, cf. DIAS, Elaine. *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Guarulhos: EFLCH/UNIFESP, 2020.

Frederico Antonio Steckel, ou Friedrich Steckel, cuja coleção foi apresentada em 1879, foi um artista alemão que se transferiu para o Rio de Janeiro, atuando no ramo de arte decorativa, de comércio de materiais artísticos e de pinturas. Em notícias de periódicos arroladas por Fernanda Pitta e Ricardo Giannetti, constata-se que sua loja também funcionou, ao menos temporariamente, como espaço expositivo, cuja entrada era permitida mediante pagamento de 500 réis. Conforme demonstrou Pitta, essa exposição com cobrança de entrada foi realizada em janeiro de 1878, apresentando ao público “a sua galeria de quadros a óleo [...] executados pelos melhores pintores europeus”<sup>12</sup>. De acordo com Ricardo Giannetti, meses depois, “Steckel organizou e levou a efeito uma sequência de leilões”<sup>13</sup>. Ainda assim, depois da série de leilões, ele apresentou na Exposição Geral do ano seguinte a “Collecção de quadros modernos” em sua posse, composta por 73 obras, conforme consta no catálogo do evento. A maioria das obras eram pertencentes aos gêneros considerados “menores” e associados ao gosto privado, como cenas de gênero, pinturas de paisagem, flores e animais. Em menor número, notam-se pinturas de temática religiosa com apelo devocional, como um Jesus Cristo e duas cópias: uma santa ceia de Leonardo da Vinci e uma Imaculada Conceição de Murillo. Apesar de fazerem referência às composições “antigas”, parecem se adequar ao adjetivo “moderno” por serem cópias. Interessa observar que, dentre os 29 artistas listados, além de uma obra sem autoria, nenhum deles parece ter frequentado a Academia Imperial, e apenas um deles atuou localmente no Rio de Janeiro, o já mencionado Vinet, aparecendo com duas obras.

Embora não seja possível estabelecer considerações definitivas sobre os proprietários e colecionadores, em função dos dados parciais e da parca quantidade de informações de que a pesquisa dispõe no momento, é possível afirmar, a partir dos casos mais significativos, que a atuação do “grande colecionador” e potencial comerciante de obras de arte não implica, a partir dos dois exemplos, o incentivo e o estímulo aos artistas atuantes no Rio de Janeiro. Ainda que exista um trânsito entre tais colecionadores e o sistema oficial, representado pelas exposições organizadas pela Academia, não são perceptíveis suas atuações no sentido de estimular e fomentar os artistas vinculados à instituição, alunos ou professores. A partir desses dados, não parecer ter havido uma figura ligada à comercialização de obras que atuasse ativamente na promoção de artistas locais.

**12** GALERIA STECKEL, 1878, p. 4 apud PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior**. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 126.

**13** GIANNETTI, Ricardo. Frederico Steckel: Pintor-Decorador do Império e da República. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL A CASA SENHORIAL, 4, 2017, Pelotas. **Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores**. Pelotas: CLAE, 2017, p. 159.



Os colecionadores, marchands em potencial, promoviam e fomentavam a venda de *outros artistas*, fossem eles “antigos” ou “modernos”. Se eles estimulavam o comércio local, faziam-no em concorrência com os artistas atuantes no Rio de Janeiro.

Por outro lado, o que se permite entrever a partir da sistematização dos dados, é que a posse, aquisição, e, digamos, o incentivo aos artistas que atuam localmente aconteceria por meio de pequenos proprietários. Nota-se que, na última Exposição Geral realizada durante o Império, em 1884, registra-se o maior número de proprietários de obras no conjunto dos eventos, com 22 nomes em posse de 34 obras. Um dos proprietários possui quatro obras, outro possui três, sete particulares possuem duas obras e 13 possuem apenas uma obra registrada em suas posses, observando-se tendência semelhante ao total dos proprietários dos eventos (gráfico 2). Percebe-se, igualmente, que as posses se concentram em apenas sete artistas: cinco ex-alunos da Academia e dois estrangeiros que atuam localmente (Antônio Firmino Monteiro, Estevão Roberto da Silva, João Baptista Pagani, Oscar Pereira da Silva e Pedro Peres, Nicolau Facchinetti e Émile Rouède).

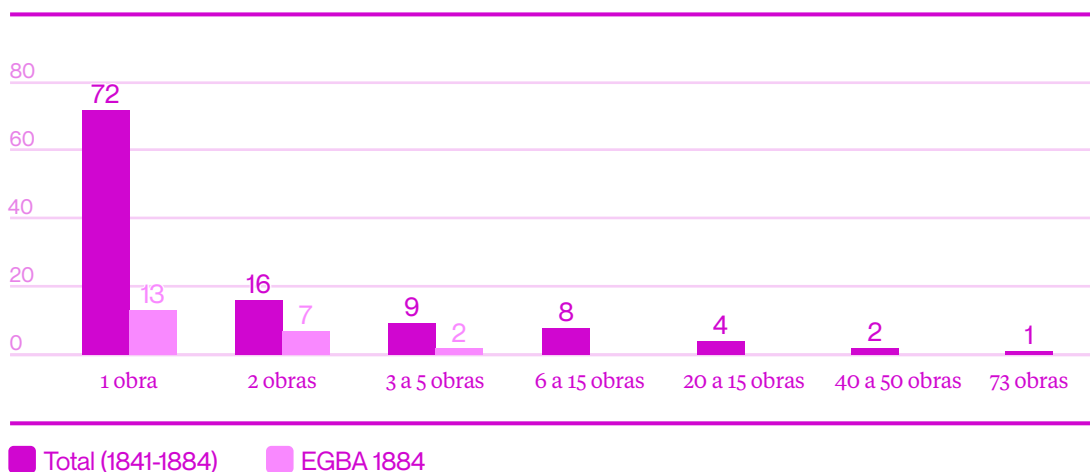


Gráfico 2: Comparativo do número de proprietários por quantidade de obras considerando-se o total da série de exposições com catálogos publicados (1841-1884) e apenas a edição de 1884 (dados em consolidação).

Esse dado, no entanto, deve ser observado com cuidado. Nos catálogos das mostras, observam-se dois tipos de apresentações distintas: a listagem de obras a partir da autoria, pelo nome do artista que as realizou [Figura 1], e a listagem a partir

da posse, pelo nome do colecionador [Figura 2]. É na listagem autoral, dos artistas, que aparecem os nomes dos proprietários de poucas obras, como uma informação adicional do objeto exibido. A partir disso, podem-se esboçar duas conclusões. A primeira, de que temos acesso a uma pequena e parcial amostragem das posses recentemente adquiridas pelos proprietários, não generalizável enquanto prática e não representativa do conjunto total de suas coleções; a segunda, de que, talvez, eles realmente fizessem poucas aquisições, mas faziam-nas localmente, adquirindo obras de artistas ativos no Rio de Janeiro. Infere-se, portanto, a partir dos dados de 1884, que houve um aumento e dinamização do mercado artístico local em relação às edições anteriores. Quanto aos dados totais, eles permitem notar que não eram os “grandes colecionadores” e potenciais marchands aqueles a incentivar os artistas locais no Brasil, mas sim os pequenos proprietários.

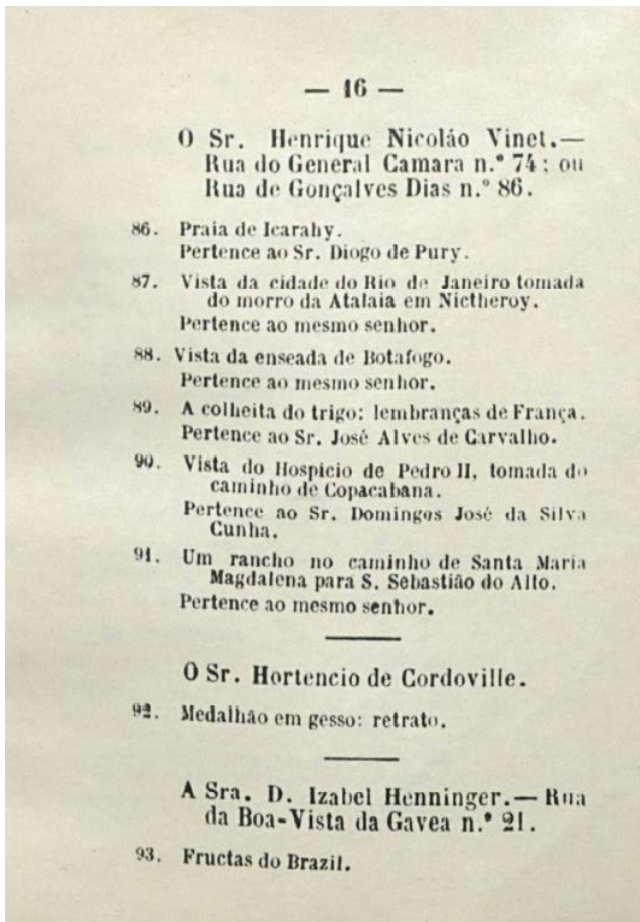


Figura 1: Página do catálogo da Exposição Geral de 1875 com a listagem das obras enviadas pelo artista Henri- Nicolas Vinet. Acervo da Biblioteca Nacional.

186. Marinha, de G. Julien.
187. Dito, dito.
188. Dito, dito.
189. Dito, dito.
190. Dito, dito.
191. Dito, dito.
192. Dito, dito.
193. Dito, dito.
194. Dito, dito.
195. Dito, dito.

---

Collecção de quadros modernos, pertencentes ao Sr. Frederico Antonio Steckel — Rua do Lavradio n. 15.

196. Paisagem, noite de luar, de Pick.
197. Dita, de Rossi.
198. Dita, dito.
199. Dita, dito.
200. Dita, de J. Conti.
201. Animaes, de Otto Richard.
202. Dito, dito.
203. Dito, dito.
204. Dito, dito.
205. Jesus Christo, de Ditrich.

Figura 2: Página do catálogo da Exposição Geral de 1879 com a listagem das obras enviadas pelo colecionador Frederico Antonio Steckel. Acervo da Biblioteca Nacional.

Podemos inferir que, para o nosso caso, ainda não havia grande número de figuras atuantes no mercado de produção e comercialização de obras de arte local, não havendo ainda a necessidade de um intermediário para as transações. Os artistas aqui atuantes, afinal, poderiam negociar diretamente com os seus compradores. Nos catálogos das exposições gerais, aos moldes daqueles dos salões de Paris, também poderiam ser encontrados o endereço dos produtores. Nesse sentido, para alguns artistas, a exibição de suas obras não significaria necessariamente a utilização das exposições como uma “vitrine de comércio” – embora ela também pudesse cumprir esse papel –, mas serviria para apresentar sua produção e especialidade, despertando o interesse daqueles que poderiam procurá-los posteriormente em seus ateliês, para adquirir ou encomendar suas obras. Tal estratégia parecia funcionar com o já mencionado Vinet, com quatro obras de sua autoria na coleção de Guilherme Le Gros e duas na de Steckel.

Vinet, instalado na corte desde 1859, participou de 12 exposições entre a sua chegada no Rio de Janeiro e sua morte, em 1876. Ele teve duas de suas obras apresentadas na edição seguinte ao seu óbito, em 1879, por Steckel. No conjunto de participações de Vinet nas exposições gerais, com 53 obras no total, mais da metade, 27 obras, já possuíam proprietários indicados quando foram exibidas. Ao observarmos suas participações nos eventos de 1872 e 1875, por exemplo, notamos mais obras já comercializadas do que obras ainda disponíveis à venda<sup>14</sup>. A motivação de sua participação nessas mostras não parecia orbitar em torno das pinturas a serem comercializadas, mas da exibição do conjunto de sua produção, da imagem de sua obra. O fato demonstra como, mesmo para artistas com uma clientela garantida, a Exposição Geral, a “mostra oficial”, funcionava como espaço de reconhecimento, visibilidade e criação de demanda para os produtores.

Se, para o caso do Rio de Janeiro, pensarmos na figura dos marchands apenas como comerciantes, os “grandes colecionadores”, cuja participação foi constatada nas exposições gerais, eram, sim, marchands atuantes no sistema artístico local. Se pensarmos na figura do marchand como aquela que adquire e estimula os artistas locais, os “grandes colecionadores” não pareciam cumprir essa função a contento. De todo modo, parece que, no Rio de Janeiro, a figura a que deve ser mais creditada o potencial êxito e visibilidade dos artis-

tas em cenário adverso não é propriamente a dos marchands, mas a dos próprios artistas, com suas estratégias e atuações em um sistema artístico ainda em desenvolvimento, encenado e materializado nas exposições gerais.

**14** Em 1872, apresenta sete obras, apenas duas delas sem proprietário indicado; no evento seguinte, em 1875, todas as seis pinturas já possuem proprietário.

## Referências bibliográficas

CARIA, Thamís Malena M. **Cleópatra do Museu D. João VI: a trajetória de uma obra**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/handle/ufjf/5632>

DIAS, Elaine. **Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais**. Guarulhos: EFLCH/UNIFESP, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/58047>

GIANNETTI, Ricardo. Frederico Steckel: Pintor-Decorador do Império e da República. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL A CASA SENHORIAL, 4, 2017, Pelotas. **Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores**. Pelotas: CLAEC, 2017. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Seminarios/anais\\_IV\\_Coloquio\\_CasaSenhorial\\_2.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Seminarios/anais_IV_Coloquio_CasaSenhorial_2.pdf)

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (org.); SIGALO-SANTOS, Luc (col.). **L'Art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives**. Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2010

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice; OLIVIER, Marcel. Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History. **Artl@s Bulletin**, v. 4, n. 2, 2015. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss2/8/>

MACIEL LEVY, Carlos Roberto. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico**. Rio de Janeiro: ArteData, 2003.

MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)**, v. 1, Brasília/Rio de Janeiro: IHGB, 1984.

NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. **Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo**. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/52725>

PITTA, Fernanda Mendonça. **Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior**. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SQUEFF, Leticia. As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro. **Arte & ensaios**, n. 23, nov. 2011. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-23/>

Fabriccio Miguel Novelli Duro é doutorando em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), desenvolve a pesquisa “As Exposições Gerais (1840-1884) na articulação do sistema artístico no Rio de Janeiro” sob orientação da Profa. Dra. Claudia Mattos, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo FAPESP 19/10191-4). Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP), desenvolveu a pesquisa “Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: Pintura Histórica Religiosa e Orientalismo” sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias, com apoio da FAPESP e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Realizou, durante o mestrado, um estágio de pesquisa no exterior junto ao Institut d’Études Européennes de l’Université Paris 8, sob a orientação do Prof. Dr. Alain Queminn (BEPE-FAPESP out/17-fev/18). Possui bacharelado em História da Arte pela UNIFESP (2016) e durante a graduação foi bolsista de Iniciação Científica pela FAPESP para o desenvolvimento da pesquisa “A Educação Faz Tudo: uma pintura de Jean-Honoré Fragonard no MASP” (ago/13-jul/14), orientada pela Profa. Dra. Elaine Dias. Participou, entre 2014 e 2016, do projeto “Barroco Global: abordagens transculturais e trans-históricas para a América Latina”, vinculado ao programa “Connecting Art Histories” financiado pela Getty Foundation de Los Angeles. É membro do grupo de pesquisa “HARPA: História da Arte, Arquitetura e Patrimônio no Brasil e nas Américas”.



folha intencionalmente deixada em branco

Histórias da Arte em construção

# O Trono de Satanás? Evocações e (re)apropriações do Altar de Pérgamo

Sidnei de Oliveira  
Junior

Palavras-chave

Altar de Pérgamo. Recepção. Identidade. Satanás. *Q-Annon*.

### Resumo

Neste trabalho, dois estudos de caso de (re)apropriações do Altar de Pérgamo serão confrontados com o contexto de produção dessa obra arquitetônica. A partir deste diálogo entre fonte e público receptor será discutido como esse monumento foi reinterpretado em contextos distintos, debatendo temas como Usos do Patrimônio e a evocação de imaginários fundamentalistas sobre o diabólico.

Em diversos momentos da História, patrimônios foram resgatados e ressignificados. Um exemplo emblemático é o Altar de Pérgamo, dedicado a Zeus. Esta obra helenística, erigida em um contexto politeísta de um reino da Ásia Menor, foi alvo de embates discursivos entre diferentes grupos religiosos e hoje integra o Museu de Pérgamo na cidade de Berlim. O Altar de Pérgamo, para além da análise iconográfica e arquitetônica, permite debater sobre como uma fonte histórica é disputada e tensionada por agentes históricos em momentos distintos da História.

No presente estudo serão abordados dois casos de recepção cristã dessa obra arquitetônica: o primeiro é a visão presente durante a elaboração do Livro do Apocalipse nos séculos I e II d.C.; e o segundo é o resgate desta interpretação em 2020 e sua relação com os ataques aos Museus Estatais de Berlim. Para compreender melhor o segundo caso será comentado brevemente sobre o que é o movimento negacionista Q-Annon e sua possível relação com esses ataques.

## Grande Altar e a Dinastia Atálida

Antes de estudarmos o Altar de Pérgamo, é necessário compreender um pouco mais sobre o contexto no qual a cidade de Pérgamo, local onde esse monumento foi construído, estava inserida. O reino de Pérgamo surge após a morte de Alexandre Magno, cenário no qual há a emergência de novos reinos. Os governantes nesse período buscaram diversas formas para consolidar seu poder, sendo uma delas a construção de monumentos.

A fundação do reino analisado é atribuída ao militar Filetero (343 a.C.—263 a.C.) precursor da dinastia atálida. Porém, o primeiro líder a receber o diadema de basileu foi Átalo I Sóter, que reinou entre 241 a.C. e 197 a.C.<sup>1</sup> O conjunto arquitetônico do Altar de Pérgamo foi possivelmente erguido durante o reinado de seu sucessor, Eumenes II (197 a.C.—159 a.C.) Este foi o período de auge do reino, no qual Pérgamo adquiriu sua máxima extensão territorial e tinha sob sua influência outras *póleis*.

Com seu reino consolidado politicamente, Eumenes II tornou sua cidade-estado uma vitrine helenística. Segundo a historiadora Elisabeth Kosmetatou, este basileu expandiu a Biblioteca, ampliou o santuário de Atena *Nikephoros* e refundou

<sup>1</sup> KOSMETATOU, Elizabeth. The Attalids of Pergamon. In: **A Companion to the hellenistic world**. Edição de Andrew Erskine. Malden, MA; London: Blackwell, 2005. 595 p., il. (Blackwell companions to the ancient world). ISBN 1405132787, p. 161.

o festival *Nikeforia* em 181 a.C.<sup>2</sup> Além desses empreendimentos, um dos grandes destaques arquitetônicos foi a construção do Grande Altar, templo dedicado a Zeus.

Um dos principais estudos sobre este monumento foi feito pela historiadora Dr.<sup>a</sup> Antonia Stella Faita. Em seu doutorado, Faita analisa não apenas o aspecto artístico, como também o contexto de produção dessa obra e sua relação com os governantes atálidas e de suas práticas evergéticas. Também é relatado que uma das possíveis motivações para sua construção é a comemoração de uma importante vitória militar. Muitos foram os adversários dos governantes de Pérgamo, sendo os principais os gálatas, povo oriundo de comunidades celtas.

A partir das análises sobre Pérgamo, observa-se que o Grande Altar é um monumento relacionado com a identidade da cidade-estado. Em um de seus frisos, acompanhamos o mito

de *Telephos*, herói grego considerado o precursor desta cidade-estado. Juntamente com a história de seu fundador, o foco é a Gigantomaquia, batalha entre os deuses olímpicos contra os gigantes, na qual Zeus, de certo modo, consolida seu poder. Um paralelo entre os deuses e a situação atálida frente a seus vizinhos pode ser especulada, apesar de que uma averiguação estilística dos frisos não possa confirmar esta hipótese.

A análise das esculturas e do estilo dos frisos indicam algumas possibilidades de quem seria o escultor que coordenou a construção desta obra arquitetônica<sup>3</sup>. Todavia, mais do que saber quem seria o artista por detrás deste imponente monumento, a diversidade de possíveis candidatos nos revela a grande relevância sociocultural desta cidade em sua vizinhança, além do grande poder aquisitivo de seus governantes. Ao expor as possibilidades de autoria, a historiadora Faita nos mostra que havia uma intensa atividade artística nesta região. Em seu estudo é comentado que “dos nomes sobreviventes que nós conhecemos, pelo menos dois pergamenses (Orestes e Theorrhetos), um ateniense (Dionisiades), e possivelmente dois rodianos (Menecrates - filho de Menecrate - e Melanippos) foram empregados.”<sup>4</sup>, nos revelando a integração entre estas *póleis*. Nos estudos do arqueólogo Roland R. R. Smith, é investigado a arte helenística, nos quais ele escreve sobre o Grande Altar e comenta que “as referências ao Partenon têm um significado óbvio para Pérgamo como a nova Atenas, defensora do helenismo”<sup>5</sup>, mostrando, de certa forma, que as construções financia-

**2** *Ibidem*, p. 164.

**3** FAITA, Antonia Stella. **The Great Altar of Pergamon: the monument in its historical and cultural context**. 2000. 267 f. Tese (Doutorado) - Curso de History, Department Of Classics And Ancient History, University Of Bristol, Bristol, 2000. Disponível em: <https://archive.org/details/THEGREATALTAROFFERGAMON-THEMONUMENTINITSFHISTORICALANDCULTURALCONTEXTBYANTONIASTELLAFAITA2000/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 15 jan. 2021., p. 12-15.

**4** “From the surviving names we know that at least two Pergamenes (Orestes and Theorrhetos), an Athenian (Dionysiades), and possibly two Rhodians (Menekrates (son of Menekrates), and Melanippos) were employed.” *ibidem*, p. 12. (tradução nossa).

**5** “The Parthenon references have an obvious meaning for Pergamon as the new Athens, defender of Hellenism.” SMITH, Roland Ralph Redfern. **The World of art library World of art: ancient and classical art**. Ancient and classical art. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1991. 287 p. (World of Art). pp. 161-162 (tradução nossa).

das pela dinastia atálida corroboraram para a consolidação da arte helenística.

Uma das práticas políticas recorrentes na Antiguidade no Mediterrâneo era o Evergetismo, isto é, uma doação à comunidade, seja um edifício ou distribuição de donativos. Através destas benfeitorias, os reis helenísticos ergueram monumentos, como, por exemplo, Eumenes II ao construir o Grande Altar. Esta ação pode ser vista como um modo de promoção política e de estabelecimento de relações diplomáticas. Os estudos sobre evergetismo, como o do historiador Dr. Fábio Augusto Morales Soares em sua tese de doutorado *Atenas e o Mediterrâneo romano: espaço, evergetismo e integração*, evidenciam a dinâmica das relações das esferas pública e privada e, também, a integração entre diferentes cidades mediterrânicas.

## O Livro do Apocalipse e o Grande Altar

Desde os tempos de Átalos I Sóter, Pérgamo foi uma cidade cosmopolita e de intensa peregrinação, detendo templos e santuários e sendo um importante entreposto comercial. Com a morte de Átalos III em 133 a.C., o reino é anexado à República de Roma, que em menos de um século se torna um poderoso império, fazendo de Pérgamo um centro administrativo da província da Ásia.

Nos séculos I e II d.C., diversas comunidades cristãs emergiram nessa região romana. A partir dos textos do *Novo Testamento*, como as *Epístolas* de Paulo e o *Livro do Apocalipse*, percebe-se que a prática do Cristianismo penetrou em diversas cidades, estabelecendo múltiplos núcleos. O historiador Eduardo Hoornaert comenta que houve uma rede associativa de adeptos na primeira fase do Cristianismo Primitivo, na qual um dos centros era em Éfeso.<sup>6</sup> E é, também, das escrituras cristãs, mais especificamente no *Livro do Apocalipse*, a primeira menção à Pérgamo: citada como “onde está o trono de Satanás”<sup>7</sup>. Este é o registro da perspectiva de uma das comunidades cristãs sobre Roma e suas cidades, podendo ser vista como um exemplo de recepção da cultura de Pérgamo nos séculos I e II d.C.

Alguns questionamentos podem ser lançados: como os cristãos se relacionam com espaços politeístas? E o que significa um altar a Zeus ser associado a Satanás? Para elucidar estas questões precisamos compreender como eram organizadas as comunidades cristãs paulinas desse período.

**6** HOORNAERT, Eduardo. As comunidades cristãs nos primeiros séculos. *História da cidadania*. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 81.

**7** *Apocalipse* 2: 12-13.



Em seus estudos sobre o Cristianismo Primitivo e as *Epístolas* de Paulo, a historiadora Juliana Batista Cavalcanti, a partir do trabalho de Nicholas Purcell e de Peregrine Horden, compreende as relações no Mediterrâneo dos séculos I e II d. C. pelo tripé: conectividade, interdependência e redistribuição.<sup>8</sup> Cavalcanti argumenta que as assembleias paulinas constituiriam um modelo de *sociedade alternativa* à romana (que era hipercompetitiva e hierarquizada): o projeto de Reino de Deus, “que tinha uma proposta globalizante estabelecendo uma rede ou uma conexão entre as diferentes comunidades espalhadas no interior do mundo romano.”<sup>9</sup>

Este modelo social, centrado no monoteísmo, transgredia a ordem social do Império Romano, uma vez que era uma prática subversiva frente ao culto imperial. Ele emerge de uma polarização entre o que seria considerado o Reino de Cristo e o Reino do Diabo por comunidades cristãs da Roma Imperial. Deste modo, aquilo que se afastaria dos preceitos de Deus seria tido como diabólico.

Na obra *O Diabo no Imaginário Cristão*, o autor Carlos Roberto Figueiredo Nogueira apresenta a história do Diabo como um discurso multívoco, cuja tradição fora construída a partir de uma herança judaica influenciada por diversas culturas. Com esta figura que amálgama diversas personagens, como Satã e o Demônio, Nogueira analisa que “a religião cristã, assumida como *verdadeira*, exclui e assimila ao Demônio todos os outros credos.”<sup>10</sup> Ele segue expondo que os deuses pagãos seriam, pela perspectiva cristã, demônios tentando os humanos a mando de Satanás. É possível inferir, a partir do imaginário sobre o Diabo, o porquê de o Altar de Zeus ser associado ao demoníaco, uma vez que símbolos romanos são associados à prática do mal e os locais consagrados a deuses pagãos seriam, para os cristãos, centros de adoração a Satanás.

**8** CAVALCANTI, Juliana Batista. Conectividade, interdependência e redistribuição nos cristianismos paulinos do século I EC. In: XI SIMPÓSIO DE HISTÓRICA COMPARADA, 11., 2014, Rio de Janeiro. **Anais do XI Simpósio de História Comparada**. Rio de Janeiro: PPGHC, 2014. p. 47-54.

**9** *Ibidem*, p. 51.

**10** *Ibidem*, p. 51.

## Q-Anon e o ataque de Berlim

Dois mil anos se passaram e o discurso dualístico de Reino de Deus versus Reino do Diabo permaneceu, ainda que com mudanças e ressignificações. O contexto ao qual o Grande Altar se insere foi alterado, contudo, as perspectivas cristãs sobre o diabólico e a proximidade do dia do Juízo Final ainda detêm similaridades.

No século XIX, em um contexto de imperialismo europeu, o sítio arqueológico de Pérgamo foi escavado por equipes prus-

sianas e suas peças levadas para Berlim. Quase dois séculos se passaram e o altar que estava na Turquia hoje se encontra como peça museológica do Museu de Pérgamo na capital alemã. Em 2020, em um contexto de pandemia e de gradual reabertura de espaços coletivos, os Museus Estatais de Berlim sofreram um ataque de pichações às suas peças em uma data emblemática, 3 de outubro - dia da Unidade Alemã.

Estes espaços, que são movimentados pontos turísticos, são geridos pela Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano cuja coleção é um dos Patrimônios Mundiais da UNESCO. Segundo informações do jornal DW, a Ilha de Museus de Berlim recebeu mais de 3 milhões de pessoas em 2019.<sup>11</sup> Apesar das motivações para o ataque serem desconhecidas, os veículos de imprensa especulam que estejam relacionadas com a propagação de discursos conspiracionistas.

Uma das principais vozes conspiracionistas alemãs é a do chef Attila Hildmann, que teve seu nome ligado aos ataques por ter publicado em suas redes sociais que “o Museu de Pérgamo é um ‘trono de Satanás’ e um palco da ‘cena globalista satanista e dos criminosos do coronavírus’”<sup>12</sup>

alguns meses antes do ocorrido. Anteriormente, este chef de cozinha havia alegado que a chanceler alemã Angela Merkel usaria o Grande Altar como espaço de sacrifício de crianças, discurso muito próximo ao promovido pelos adeptos do movimento estadunidense de teorias conspiracionistas conhecido como *Q-Annon*.

O movimento conspiracionista supracitado tem como pressuposto que há uma “ordem” mundial que controla o mundo composta por políticos e artistas. Suas ideias são propagadas em fóruns de discussão na internet, como *4Chan* e *Reddit*, e encontraram na figura do ex-presidente estadunidense Donald Trump um herói, o qual estaria travando um embate contra a elite global pedófila admiradora de Satanás.<sup>13</sup>

Podemos perceber nestas postagens um discurso dualista, no qual seus adeptos combatem a ordem estabelecida (a “global-pedófila-satanista”), lógica muito semelhante à polarização do Reino de Deus versus Reino do Diabo. No entanto, o que se modifica aqui é um cunho político muito mais evidente do que um embate de matrizes religiosas como fora nos primeiros séculos do Império Romano. É possível delimitar um claro apoio da extrema direita a estas teorias conspiracionistas, como o engajamento de

**11** DEZENAS de artefatos são vandalizados na Ilha dos Museus de Berlim. **DW Brasil**, 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/dezenas-de-artefatos-s%C3%A3o-vandalizados-na-ilha-dos-museus-de-berlim/a-55347488>. Acesso em: 15 jan. 2021.

**12** DEZENAS de artefatos são vandalizados na Ilha dos Museus de Berlim. **DW Brasil**, 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/dezenas-de-artefatos-s%C3%A3o-vandalizados-na-ilha-dos-museus-de-berlim/a-55347488>. Acesso em: 15 jan. 2021.

**13** WENDLING, Mike. QAnon: o que é e de onde veio o grupo que participou da invasão ao Congresso dos EUA. **BBC News Brasil**, 2021. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55577322?at\\_campaign=64&at\\_custom1=%5Bpost+type%5D&at\\_custom4=17E-AADFC-50F7-11EB-AAE6-AC-594D484DA4&at\\_custom2=facebook\\_page&at\\_custom3=BBC+Brasil&at\\_medium=custom7](https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55577322?at_campaign=64&at_custom1=%5Bpost+type%5D&at_custom4=17E-AADFC-50F7-11EB-AAE6-AC-594D484DA4&at_custom2=facebook_page&at_custom3=BBC+Brasil&at_medium=custom7). Acesso em: 15 jan. 2021.

células neonazistas em diferentes partes do mundo e de grupos conservadores pró-Trump nos EUA demonstram.

Assim como no primeiro caso de recepção aqui analisado, a mensagem de que o trono de Satanás seria associado ao Grande Altar de Pérgamo é resgatada. Antes, se interpretava Roma como personificação do Diabo. No caso contemporâneo, a mesma operação é executada, na qual se buscou associar a imagem da primeira-ministra alemã Merkel a Satanás. E para atacar esta figura política, além da mensagem religiosa, também é veiculado um discurso anticomunista para colocá-la como a inimiga e representante do Mal que há no mundo.

## Considerações finais

A partir destes dois estudos de caso sobre o Altar de Pérgamo, observamos que o Patrimônio Histórico se imbrica com a identidade de uma comunidade. E mesmo sendo deslocado do seu contexto de produção, ele assume novos significados e é reivindicado por novas identidades socioculturais.

Símbolos têm seus sentidos ampliados, monumentos são erguidos ou postos abaixo. E com os monumentos da Antiguidade a disputa discursiva em torno da cultura material ganha múltiplas camadas. O monumento em questão passou como elemento da identidade de Pérgamo, posteriormente foi atrelado à Roma na perspectiva cristã dos séculos I e II d. C. e no século XIX tornou-se centro do discurso imperialista alemão. Para além da prática religiosa atrelada a este patrimônio, sua História e Memória são exemplos de instrumentalização da Antiguidade como modo de promoção política, sendo na contemporaneidade vista “como a fonte de todo o mal” por determinados grupos religiosos. Estudar o Passado pode nos esclarecer sobre questões contemporâneas e dar vislumbres a novas perspectivas de futuro.

## Referências bibliográficas

BROWN, Kate. Vandals Attacked 70 Artworks in Berlin Museums in Broad Daylight—and Commentators Are Linking the Incident to Far-Right Conspiracy Theorists. **Artnet News**, 2020. Disponível em: [https://news.artnet.com/art-world/berlin-vandalism-museum-island-1916977?utm\\_content=buffera162&utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook.com&utm\\_campaign=news](https://news.artnet.com/art-world/berlin-vandalism-museum-island-1916977?utm_content=buffera162&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=news). Acesso em: 15 jan. 2021.

CAVALCANTI, Juliana Batista. Conectividade, interdependência e redistribuição nos cristianismos paulinos do século I EC. In: XI SIMPÓSIO DE HISTÓRICA COMPARADA, 11., 2014, Rio de Janeiro. **Anais do XI Simpósio de História Comparada**. Rio de Janeiro: PPGHC, 2014. p. 47-54.

DEZENAS de artefatos são vandalizados na Ilha dos Museus de Berlim. **DW Brasil**, 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/dezenas-de-artefatos-s%C3%A3o-vandalizados-na-ilha-dos-museus-de-berlim/a-55347488>. Acesso em: 15 jan. 2021.

FAITA, Antonia Stella. **The Great Altar of Pergamon: the monument in its historical and cultural context**. 2000. 267 f. Tese (Doutorado) - Curso de History, Department Of Classics And Ancient History, University Of Bristol, Bristol, 2000. Disponível em: <https://archive.org/details/THEGREATALTAROFPERGAMONTHEMONUMENTINITSFHISTORICALANDCULTURALCONTEXTBYANTONIASTELLAFAITA2000/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 15 jan. 2021.

GRABOWSKI, Tomasz. Diplomacy of Attalus I in Asia Minor, 241–216 BC. **Electrum**, [s.l.], v. 25, p.13-26, 2018. Uniwersytet Jagiellonski - Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego. <http://dx.doi.org/10.4467/20800909el.18.002.8922>.

HBO Brasil. Greg News - Q-anon. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zVhn9WT-Xqg&ab\\_channel=HBOBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=zVhn9WT-Xqg&ab_channel=HBOBrasil). Acesso em: 15 jan. 2021.

HOORNAERT, Eduardo. *As comunidades cristãs nos primeiros séculos*. In: **“História da cidadania”**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

KOSMETATOU, Elizabeth. The Attalids of Pergamon. In: **A Companion to the hellenistic world**. Edição de Andrew Erskine. Malden, MA; London: Blackwell, 2005. 595 p., il. (Blackwell companions to the ancient world). ISBN 1405132787.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2000. 126 p. (História). ISBN 8574600199 (broch.).

OLTERMANN, Philip. Berlin: vandalism of museum artefacts ‘linked to conspiracy theorists’. **The Guardian**, 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2020/oct/21/berlin-vandalism-of-museum-artefacts-linked-to-conspiracy-theorists>. Acesso em: 07 jan. 2021.

SOARES, Fábio Augusto Morales. A cidade tardo-helenística. In:

SOARES, Fábio Augusto Morales. **Atenas e o Mediterrâneo romano: espaço, evergetismo e integração**. 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde-02072.015-152555. Acesso em: 15 jan. 2021.

SMITH, Roland Ralph Redfern. **The World of art library World of Art World of art: ancient and classical art**. Ancient and classical art. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1991. 287 p. (World of Art).

WENDLING, Mike. QAnon: o que é e de onde veio o grupo que participou da invasão ao Congresso dos EUA. **BBC News Brasil**, 2021. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55577322?at\\_campaign=64&at\\_custom1=%5Bpost+type%5D&at\\_custom4=17EAADFC-50F7-11EB-AAE6-AC594D484DA4&at\\_custom2=facebook\\_page&at\\_custom3=BBC+Brasil&at\\_medium=custom7](https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55577322?at_campaign=64&at_custom1=%5Bpost+type%5D&at_custom4=17EAADFC-50F7-11EB-AAE6-AC594D484DA4&at_custom2=facebook_page&at_custom3=BBC+Brasil&at_medium=custom7). Acesso em: 15 jan. 2021.

## Sobre o autor

Sidnei de Oliveira Junior é graduando em Licenciatura e Bacharelado em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP), com ênfases curriculares em História da Arte e em Patrimônio Histórico e Cultural. Foi bolsista de Iniciação à Docência do PIBID da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) entre agosto de 2018 e janeiro de 2020. Atuou como auxiliar didático nas disciplinas HH185 A - História Antiga em 2018 e em 2020 e HH757 A - Tópicos Especiais em História LVII "Cultura Material: História, Arte e Arqueologia entre a América e o Mediterrâneo Antigo" em 2020 pela mesma instituição. Atualmente, realiza uma pesquisa de Iniciação Científica financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-UNICAMP) intitulada "Encruzilhada Helenística: a diplomacia atálica e a constituição do reino de Pérgamo". Atua como estagiário no Blocário - Arquivo Setorial da Faculdade de Ciências Médicas (FCM/UNICAMP).

Pensando os corpos masculinos, negros e africanos dos *tirailleurs* senegaleses: o filme *Camp de Thiaroye* (1988), de Ousmane Sembène e Faty Sow

Alysson Brenner  
Nogueira Pereira



## Palavras-chave

História e cinema. Cinemas africanos. Segunda Guerra Mundial. Masculinidades. Mulheres nos cinemas africanos.

## Resumo

Primeiramente, pretendemos, para este artigo, apresentar a obra analisada; depois, contextualizar historicamente os *tirailleurs* senegaleses, e suas ações na Segunda Guerra. Em seguida, expor uma discussão inicial sobre os cinemas da África, e sobre Ousmane Sembène - conhecido como o “o pai do cinema africano”. Para assim, apresentar uma análise inicial de *Camp de Thiaroye* (1988) com foco nas masculinidades e, por fim, concluir com as hipóteses ainda em formação da pesquisa.

## Apresentando a Obra *Camp de Thiaroye*

A fonte deste trabalho é a obra cinematográfica senegalesa *Camp de Thiaroye* (1988), um filme dirigido por Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow [Figura 1]. A história se situa em 1944, no Senegal, especificamente, em Thiaroye, um *arrondissement* da região de Dakar, e que ficava a 15 km da cidade de Dakar, capital do país, e naquela época, capital da África Ocidental Francesa (AOF).<sup>1</sup> [Figura 2]. Baseado em fatos reais, a narrativa acompanha o batalhão de atiradores que retorna da Europa após combaterem os alemães com o intuito de libertar a França, e são mandados para o campo de transição em Thiaroye, lá depois de descansarem e receberem seus pagamentos devem ir embora para suas respectivas vilas. O filme mostra como tais soldados, conhecidos como *Tirailleurs Sénégalais*,<sup>2</sup> são tratados pelos oficiais franceses: sofrem racismo, suas patentes não são respeitadas, vivem em condições precárias e, além de tudo isso, economicamente, não recebem o prometido pelo governo francês. Por essas razões, os soldados se revoltam, e como resposta os franceses abrem fogo contra os revoltosos, ocorrendo um massacre.

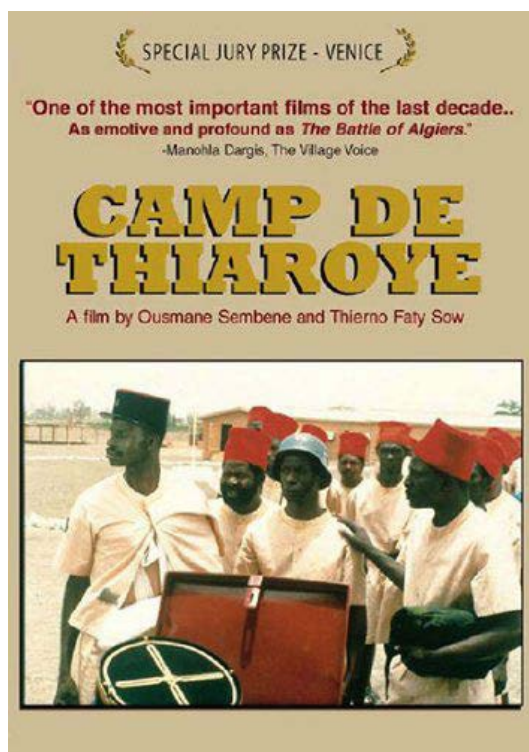


Figura 1: Capa de *Camp de Thiaroye*, Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow (1988). Disponível em <https://www.slantmagazine.com/dvd/camp-de-thiaroye/> Acesso em: set. 2020.



se voluntariaram devido aos discursos de líderes, outros eram recrutados à força – uma das táticas era ir a aldeias, capturar homens e obrigá-los a servir ao exército.

É nessa conjuntura que o fato histórico abordado pela obra ocorre. Em novembro de 1944, um grupo de *tirailleurs sénégalais*, composto por cerca de 1280 soldados,<sup>4</sup> volta para Dakar e é colocado em um campo na região de Thiaroye. Segundo Ginio, a França não podia aceitar a contestação do poder colonial tão perto da capital federal: isso fez com que os franceses matassem 35 deles e ferissem outros.<sup>5</sup> Conhecido como Massacre de Thiaroye, esse episódio por muito tempo não foi alvo de lembranças por parte do governo senegalês. Por esse motivo, a cultura popular, e formas clandestinas de lembrar o evento existem. Ginio diz que mesmo o governo não dando a devida atenção ao fato, investiu-se em formas clandestinas de lembrar o evento,<sup>6</sup> uma delas nasceu em 1980, na década de produção da obra fílmica, ativistas da oposição e veteranos começaram a organizar uma cerimônia anual no cemitério da região. A historiadora também mostra que a cultura popular do país já fez diversas produções sobre o tema em músicas, poemas e livros.<sup>7</sup>

É importante analisar como a França tratou o massacre historicamente. *Camp de Thiaroye* não recebeu nenhum financiamento europeu, Sembène conseguiu recursos de outras formas. Além disso, a França não contente com a temática da obra mandou diversos helicópteros sobrevoarem o set de gravação<sup>8</sup> - fruto da desconfiança e delicadeza do assunto. Ainda, depois de lançado em 1988 no Festival de Cinema em Veneza, e ser premiado em cinco categorias,<sup>9</sup> incluindo o segundo maior prêmio do festival - Grande Prêmio Especial do Júri -, o filme foi proibido na França, e somente dez anos depois, lá estreou.<sup>10</sup> Com isso é possível debater o modo pelo qual a metrópole tratou o acontecimento e sua história colonial, refletindo as ações dos líderes políticos. Depois de um longo período de recusa para lembrar os *tirailleurs*, em 2004, pela primeira vez um presidente da França homenageia esses personagens da história, Jacques Chirac, na cerimônia de comemoração ao 60º aniversário dos aliados desembarcando em Provença, se lembra dos africanos que participaram da batalha,<sup>11</sup> dez anos depois, François Hollande, presta homenagem aos soldados enterrados no cemitério de Thiaroye.

4 GINIO, op. cit, p. 151.

5 GINIO, loc. cit.

6 Ibidem, p. 152.

7 O livro *Cultural Representations of Massacre* (2014), de Sabrina Parent, reúne a análise de sete referências culturais sobre o massacre de Thiaroye.

8 Joëlle Vitiello em discussão após a exibição do filme no *Walker Art Center*, Minneapolis, que ocorreu em 14 de novembro de 2010. Disponível em <https://walkerart.org/magazine/camp-de-thiaroye-introduction-and-post-screen>. Acesso em: Jan. 2020.

9 *Grand Special Jury Prize, Children and Cinema Award, New Cinema Award, Special Golden Ciak e UNICEF Award*.

10 Trecho 1:02:53 - 1:03:17 do documentário *Sembène!* (2015), de Samba Gadjigo e Jason Silverman.

11 GINIO, op. cit, p 141.

**12** Para Bamba, o cinema de autor é a espinha dorsal dos cinemas africanos. BAMBÁ, M. Que modernidade para os cinemas africanos.

**FórumDoc. BH-13 Festival do Filme Documentário e Etnográfico/ Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo** (2009): 183-189.

**13** Ver p. 20, LIMA JÚNIOR, David Marinho de. **Descolonizando as mentes**: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 115. 2014.

**14** MORTIMER, Robert A. Ousmane Sembene and the Cinema of Decolonization. **African Arts**, vol.5, n.3, 1972, p. 26.

**15** SCOTT, A.O. In Memoriam: Ousmane Sembène (1923-2007). **The Black Scholar**, vol. 37, n. 2, 2007, p. 65.

**16** O cinema senegalês tem 3 eras: Filmes iniciais (1955-1969), “Os anos dourados” (1970), O declínio na produção de filmes (1980-presente).

**17** Na maior parte das colônias francesas isso acontece na década de 1960, já as independências das colônias portuguesas ocorrem posteriormente, na década de 1970.

**18** Sembène disse uma vez: “*I take money where I can find it. I am ready to ally myself with the devil if this devil gives me the money to shoot films.*” MORTIMER, op. cit, p. 67.

**19** Dois exemplos: Journées Cinématographique de Carthage em Túnis, Tunísia, e o Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision em Ouagadougou, Burkina Faso.

O diretor da obra é Ousmane Sembène, conhecido por muitos como o “pai do cinema africano”, um dos maiores nomes do cinema de autor no continente.<sup>12</sup> Ele nasceu no ano de 1923 em Ziguinchor, na região de Casamança - interior do país, trabalhou como encanador, pedreiro e aprendiz de mecânico; além disso, serviu o exército francês na 2ª Guerra – lá “ele aprendeu o que era racismo e observou os mecanismos do colonialismo de perto”, fundando, assim, uma consciência anticolonial<sup>13</sup> -, tornando-se depois líder sindical em Marselha, na França.<sup>14</sup> Foi para a Rússia, e conseguiu uma bolsa de estudos em Moscou, aprendeu a arte cinematográfica de teor marxista com o diretor Mark Donskoi, no estúdio *Gorky*. Sua obra é composta por diversos livros, além de treze filmes, o mais famoso é *La Noire De* (1966), o primeiro longa-metragem de sua carreira e também o primeiro da África Subsaariana, sua última obra é *Moolaadé* (2003) tendo falecido quatro anos depois, em 2007, com 84 anos, em Dakar.<sup>15</sup>

A produção cinematográfica do Senegal, até meados da década de 1960, era considerada insignificante, devido à baixa quantidade de filmes feitos; porém, na década de 1970, o país começou a se destacar – na década conhecida como a “era de ouro do cinema senegalês”. No entanto, a obra analisada se encontra na fase de declínio da produção de filmes,<sup>16</sup> sendo, inclusive, a única do cineasta nos anos 80. É importante pontuar que os cinemas de Sembène e do Senegal partem de uma discussão maior, já que são frutos do cinema africano, ou melhor dizendo, cinema(s) africano(s). O plural é devido ao número de 54 países do continente, e as grandes singularidades da indústria cinematográfica de um local para outro. No entanto, esses cinemas compartilham algumas peculiaridades, como: o início dessas produções se dá depois das independências;<sup>17</sup> há cooperação cultural e financeira com países europeus;<sup>18</sup> há uma forte participação em festivais, tanto europeus, quanto africanos;<sup>19</sup> além de diversas outras questões.





Figura 3: Frames de cenas com todas as personagens mulheres - figurantes ou não.

De cima para baixo, da esquerda para a direita: 1) Mulheres negras figurantes recebendo os *tirailleurs*, representando suas famílias - 00:34; 2) No porto, também há mulheres brancas figurantes - 01:01; 3) Personagens da família do Diatta: sua tia, e sua prima Bintum - 18:00; 4) Fotografia da esposa branca e filha mestiça de Diatta, chamada Guissom - 19:10; 5) Dona do *Bordel Le Coq Hardi* - 33:29; 6) Josette, funcionária do Bordel - 32:11; 7) Mulheres negras figurantes reagindo aos *tirailleurs* prenderem o soldado branco estadunidense - 45:42; 8) Mulheres negras figurantes que se relacionam com dois *tirailleurs* - 1:17:31.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BOyD3u0vXvI>. Acesso em: set. 2020.

## Pensando as Masculinidades do “Avô do Feminismo Africano”

Uma das características deste filme é o número pequeno de personagens mulheres, figurantes ou não, comparado aos outros do cineasta senegalês. Nas suas obras, personagens femininos são centrais, sendo protagonistas ou não, elas



são participantes ativas e integrais para a construção de uma nova África, pós-colonização. Karen Lindo mostra que nos seus primeiros filmes o caráter dualista do masculino e feminino aparece muito, mas nesse caso, as mulheres representam a força, a verdade, a revolução; em contraposição, os homens representam a fraqueza, a ineficácia, o vilanismo.<sup>20</sup> Por essa razão, Sembène também é conhecido como “avô do feminismo africano” - termo que aparece no artigo de Michael Janis -,<sup>21</sup> ou, como o “verdadeiro portador da tocha para o Feminismo Africano”,<sup>22</sup> palavras que Lindo usa.<sup>23</sup>

Por esse motivo, o fato antes apontado das mulheres em *Camp de Thiaroye* é algo que se destaca. Ao todo, as cenas que apresentam mulheres são [Figura 3]: a abertura, que conta com figurantes brancas e negras, e o encerramento com negras; há diversas figurantes nas cenas que se localizam nas ruas de Dakar, em especial duas negras que aparecem esboçando uma expressão de surpresa; há uma cena em que duas figurantes negras se relacionam sexualmente com dois *tirailleurs* fora do campo; dentro do campo, no aposento do Sargento Diatta há a foto de duas mulheres, sua esposa branca francesa e a filha mestiça de nome Guissom. As duas cenas que mais dão destaque às mulheres, desenvolvendo personagens são: a conversa de Diatta com sua tia e prima, no campo, e quando ele vai ao *Bordel Le Coq Hardi*, em Dakar. Na primeira, sua tia e prima, Bintum, conversam com ele, e descobrimos que sua prima está destinada a casar com Diatta. Já a segunda cena é quando ele é humilhado e expulso do estabelecimento, uma vez que a dona diz “não admitimos pretos aqui”,<sup>24</sup> essa cena, que conta com 8 mulheres, e 2 delas com falas, representa um ataque ao psicológico do Sargento.

Portanto, as mulheres não figurantes ajudam a construir a história da personagem principal, Diatta, e dos outros *tirailleurs*. A família de Diatta lhe leva comida, e as mulheres do bordel são colocadas para suprir sexualmente as necessidades dos homens. Por ser um filme que trata de uma história relacionada à guerra, narra um massacre, traz soldados como personagens centrais, essa obra pode ser considerada um “filme de guerra” e, nele, as mulheres não fazem parte da narrativa central. A obra corrobora, assim, para a visão comum e equivocada, da guerra como um local masculino, quando na realidade as mulheres foram ativas em

**20** LINDO, Karen. Ousmane Sembène's Hall of Men: (En)Gendering Everyday Heroism. *Research in African Literatures*, Vol. 41, No. 4, Winter 2010, p. 111.

**21** Janis atenta que chamá-lo assim poderia ressoar “traços problemáticos do que poderia ser chamado de feminismo patriarcal”, mas ele lembra que a fala vai ao sentido de prestar homenagem à missão do renascimento de uma geração de artistas engajados, os filhos e filhas da independência que dão origem a uma nova África. JANIS, Michael. REMEMBERING SEMBÈNE: THE GRANDFATHER OF AFRICAN FEMINISM. *CLA Journal*, March 2008, Vol. 51, No. 3, p. 248.

**22** LINDO, op. cit, p. 110.

**23** Acredito que seja importante destacar que mesmo com todos esses elogios que Sembène ganhou da crítica, ele também possui falas problemáticas sobre as mulheres africanas.

**24** Trecho 33:44 - 33:54 - “Não admitimos pretos aqui. Nunca! Fora, logo! / Pretos, senhora? Nós expulsamos os alemães da França. / Bruto! Fora daqui!”.

campos de batalha,<sup>25</sup> ou mesmo em casa, já que suas vidas foram profundamente afetadas – logo, a guerra também tem rosto de mulher.<sup>26</sup>

Tendo poucas mulheres, nosso olhar é desviado aos homens, nos possibilitando pensar as masculinidades desses soldados africanos e negros. Lindo também analisa os diversos tipos de masculinidade na filmografia do cineasta, começando com suas obras das décadas de 60 e 70, marcadas pelo binarismo, no qual as mulheres são caracterizadas pela força, e os homens pela fraqueza - ela mostra que a concepção dos fracos nessas obras dualistas demonstram quão desapontado Sembène estava com os homens de sua geração.<sup>27</sup> Sua análise parte dos dois últimos filmes da carreira dele, marcados pelo destaque às mulheres senegalesas, nessas obras ela percebe um novo homem apresentado, o que ela chama de “moralmente bonito”.<sup>28</sup> Tais masculinidades, que assim como feminilidades são padrões comportamentais que flutuam com o tempo e local, rompem com o modo dual explorado pelos anos iniciais do cineasta - nesses dois filmes ele apresenta personagens homens fortes, e que também sofrem com os padrões de gênero e, ademais, lutam pelos direitos das mulheres.<sup>29</sup>

Logo, podem ser traçadas 3 fases das masculinidades na filmografia do diretor: a 1<sup>o</sup> seriam os homens fracos e ridicularizados de *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1974), e *Ceddo* (1977); a 3<sup>a</sup> seriam os homens que têm suas convicções e conseguem viver bem com elas, provocando mudanças na sociedade, como em *Faat Kiné* (2000) e *Moolaadé* (2004). *Camp de Thiaroye*, junto à *Guelwaar* (1992), situa-se no meio termo entre esses dois extremos, na 2<sup>a</sup> fase: os homens que têm convicções, mas acabam mortos por elas.

Assim como diz Lindo,<sup>30</sup> Diatta exala confiança na sua expressão de masculinidade, sua ligação cultural de África e França se mantém presente durante todo o filme, mesmo depois de desrespeitarem sua farda, seu serviço prestado e de descobrir que os soldados franceses massacraram sua vila enquanto lutava na Europa. Ainda assim, ele consegue cultivar seu conhecimento de literatura francesa, música clássica, e de respeitar seus superiores [Figura 4], ao mesmo tempo, ele reconhece sua origem e sua raça, ele lê nomes do Renascimento do Harlem, e consegue dialogar com todos os seus familiares e colegas, lutando pelo bem do grupo, indo atrás da justiça pelos seus pagamentos negados - mesmo que no fim, ele tenha que pagar com sua vida.

**25** Um filme africano contemporâneo à obra estudada que escolhe trazer como personagem principal uma mulher, e tem como plano de fundo uma guerra, é o guineense *Mortu Nega* (1988), de Flora Gomes.

**26** Alusão ao livro *A guerra não tem rosto de mulher* (1985) da escritora bielorrussa Svetlana Aleksiévitich. A obra versa sobre a participação de mulheres soviéticas na Segunda Guerra.

**27** LINDO, op. cit, p. 111.

**28** Ibidem, p. 112.

**29** LINDO, loc. cit.

**30** LINDO, op. cit, p. 114.



Figura 4: Frames de cenas com os personagens militares franceses. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Capitão Raymond - 27:08; Capitão Labrousse - 49:07; Tenente Pierre - 49:52; Major - 53:56; Major August - 1:39:41; General - 1:39:20.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BOyD3u0vXvI>. Acesso em: set. 2020.



Figura 5: Frames de cenas com os *tirailleurs* principais. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Gabão - 2:24:18; Burkina Faso - 2:24:25; Níger - 2:24:33; Congo - 2:24:36; Diarra - 2:24:29; Pays - 2:24:56; Sargento-Major Diatta/Aloyse - 2:25:00.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BOyD3u0vXvI>. Acesso em: set. 2020.

Sembène em uma entrevista disse: “No meu trabalho, um único homem nunca é o protagonista. É o grupo que produz o homem. Um homem lidera o grupo, mas o grupo o produz.”<sup>31</sup> Essa lógica pode ser pensada para o grupo de *tirailleurs* que basicamente são uma família, eles se ajudam, se protegem, Diatta pode ser o líder, mas assim como o diretor diz, o grupo o produz [Figura 5]. Nesse quesito de irmandade, é até possível pensar em relações homoafetivas, embora, nenhum personagem seja caracterizado assim, e nenhuma cena ocorra explicitamente, há diálogos entre os soldados Grouget, Congo e Níger que dão abertura para tais leituras.<sup>32</sup> Mesmo tendo dúvidas sobre, uma certeza é que a visão vigente da guerra como um local de homens se completa com a de um local de relações heterossexuais, contudo, o homoerotismo não é inexistente - só não é a masculinidade celebrada.

**31** Trecho 38:26 - 38:37 do documentário *Sembène: The Making of African Cinema* (1994).

**32** Faça aqui, uma ressalva: leio o filme com as minhas subjetividades - uma delas é ser homossexual.

## Conclusão

Sembène não evidencia as mulheres nessa obra, ele escolhe não fazer isso, mesmo podendo - não digo que ele precisava, só reforço a sua narrativa escolhida, que demonstra uma particularidade quando olhamos para sua filmografia. Por essa razão, talvez seja um dos seus filmes onde mais podemos pensar masculinidades de corpos negros, africanos, colonizados, marcados pela guerra, pelo racismo. Acredito que sua escolha em evidenciar os homens nasce da tentativa de desenvolver ao máximo esses personagens principais, esses soldados, para que eles possam ser heroicizados, ser lembrados pelo público, do triste fim que tiveram, e nesse caso, as mulheres aparecem como uma das ferramentas para o desenvolvimento dessa narrativa. Ao final, vários *flashbacks* dos 9 *tirailleurs* principais são mostrados - uma clara tentativa de torná-los heróis, já que na vida fora do cinema, tão injustiçados foram.

## Referências Bibliográficas

Filme (fonte analisada)

CAMP de Thiaroye. Direção: Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow. Produção: Mustafa Bem Jemja, Ouzid Dahmane, Mamadou Mbengue. Senegal: Filmi Domirev, SNCP, SATPEC, ENAPROC e Filmi Kajoor, 1988, 147 min, color.

ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, pp. 19-35.

DIOP, Majhemout. A África tropical e a África equatorial sob domínio francês, espanhol e português. In: **História Geral da África – África desde 1935**. MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (editores). Brasília: UNESCO, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GINIO, Ruth. African Colonial Soldiers between Memory and Forgetfulness: The Case of Post-Colonial Senegal. **Outre-mers**, tome 93, n°350-351, 2006. pp. 141-155.

JANIS, Michael. REMEMBERING SEMBÈNE: THE GRANDFATHER OF AFRICAN FEMINISM. **CLA Journal**, March 2008, Vol. 51, No. 3, pp. 248-264.

LIMA JÚNIOR, David Marinho de. **Descolonizando as mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 115. 2014.

LINDO, Karen. Ousmane Sembene's Hall of Men: (En)Gendering Everyday Heroism. In: **Research in African Literatures**, Vol. 41, No. 4, Winter 2010, pp. 109-124.

## Sobre o autor

Alysson Brenner Nogueira Pereira é graduando em História pela Unicamp. Desenvolve pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Os *tirailleurs* senegaleses na Segunda Guerra Mundial: Uma análise do filme ‘Camp de Thiaroye’ (1988), de Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow”, com orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Gryszczenko Alves Gomes, e com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Histórias da Arte em construção

# Os itinerários de dois monumentos mesoamericanos no mercado de arte

Fernando Pesce



## Palavras-chave

Mesoamérica. Mercado de arte. Coleccionismo. Vida social das coisas.

## Resumo

Esta comunicação pretende apresentar os fundamentos teóricos de uma pesquisa em andamento sobre dois monumentos mesoamericanos no mercado de arte associados à *Stendahl Art Galleries*. Fundamentada na abordagem da vida social das coisas, temos como objetivo mapear o movimento desses objetos, suas transformações por diferentes interações sociais e sua recepção em um período de rápida mudança em relação à legislação de proteção ao patrimônio cultural em contextos nacionais e internacionais.

**1** A bibliografia essencial sobre o tema é resultado de um simpósio em Dumbarton Oaks, realizado em 1990. Conferir BOONE, Elizabeth Hill. (Ed.). **Collecting the Pre-Columbian Past**. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993. Sobre o mercado de arte mesoamericana em especial, ver TREMAIN, Cara G.; YATES, Donna. (Ed.). **The Market for Mesoamerica**. Reflections on the Sale of Pre-Columbian Antiquities. Gainesville: University Press of Florida, 2019. Para o caso andino, ver Gänger, Stefanie. **Relics of the Past**. The Collecting and Studying of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837 – 1911. Oxford: Oxford University Press, 2014.

**2** SOLÍS, Felipe. Adventures and Misadventures of the National Museum of Anthropology's Collection. In: SOLÍS, Felipe. (Org.) **National Museum of Anthropology, Mexico**. Madri /Cidade do México: Turner – CONACULTA-INAH, 2004, p. 63-76. Sobre a relação entre o nacionalismo mexicano e a arqueologia cf. NAVARRETE LINARES, Federico. Ruinas y Estado: arqueología de una simbiosis mexicana. In: GNECCO, C.; AYALA ROCABADO, P. (Org.). **Pueblos indígenas y arqueología en América Latina**. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, 2009.

**3** COE, Michael D. From Huaquero to Connoisseur: The Early Market in Pre-Columbian Art. In: BOONE, Elizabeth Hill. (Ed.). **Collecting the Pre-Columbian Past**. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993, p. 271.

**4** O'NEIL, Megan; MILLER, Mary Ellen. "An Artistic Discovery of America" Mexican Antiquities in Los Angeles, 1940-1960s. In: KAPLAN, Wendy (Ed.). **Found in Translation**. Design in California and Mexico 1915 – 1985. Munich: DelMonico Books/Prestel and Los Angeles County Museum of Art, 2017, p. 162-163.

Nas últimas três décadas podemos constatar um crescimento de pesquisas dirigidas ao mercado de arte pré-colombiana, assim como o colecionismo desses objetos, temas indissociáveis em certa medida. Em especial, destacam-se trabalhos de estudiosos interessados em coleções formadas entre os séculos XIX e XX<sup>1</sup>, das quais possuímos mais informações e que, de modo geral, foram parte da gênese das grandes coleções de instituições museológicas na Europa e Estados Unidos.

Por certo, já existia no México um grande interesse pelas antiguidades. As primeiras coleções e o interesse antiquário surgem em finais do século XVIII como parte do incipiente patriotismo *criollo* mexicano, que toma contornos cada vez mais nacionalistas após a Independência e a Revolução Mexicana, culminando no governo de Porfirio Díaz que, mais tarde, levaria a criação do Museu Nacional de Antropologia<sup>2</sup>.

O mercado de arte pré-colombiana à nível global começa a se aquecer após a I Guerra Mundial, estimulado pelo interesse de artistas de vanguarda nas artes de culturas ditas primitivas<sup>3</sup>. Soma-se a isso a realização de diversas exposições de arte pré-hispânica, em particular de origem mexicana, que remontam os anos 1940 e 1950, assim como o interesse público pelas novas descobertas arqueológicas no México e Guatemala, promovidas por grandes projetos liderados por instituições norte-americanas e mexicanas<sup>4</sup>.

Por volta dos anos de 1960 o mercado de arte Pré-Colombiana assume dois níveis distintos: um popular, dedicado a pequenos objetos acessíveis à classe média, onde vasos e pequenas esculturas de cerâmica eram encontrados em lojas de departamento; e outro composto por objetos selecionados e de alto valor, endereçados a colecionadores endinheirados<sup>5</sup>.

Por essa razão, a busca por objetos pré-hispânicos no México e Guatemala se intensifica e gera uma crise provocada pelo saque de esculturas e objetos cerâmicos. Esculturas monumentais em pedra eram um item de especial interesse

Ver também DOYLE, James A. *The Odyssey of Piedras Negras Stela 5 In: "The Odyssey of Piedras Negras Stela 5"*, TREMAIN, Cara G.; YATES, Donna. (Ed.). **The Market for Mesoamerica**. Reflections on the Sale of Pre-Columbian Antiquities. Gainesville: University Press of Florida, 2019 p. 92-93.

**5** Como demonstrou Karl Meyer em seu livro reportagem sobre o tráfico de objetos arqueológicos. MEYER, Karl E. **El saqueo del pasado**. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 32.

**6** COGGINS, Clemency. *Illicit Traffic of Pre-Columbian Antiquities*. **Art Journal**. College Art Association, vol. 29, No. 1, 1969, p. 94.

**7** LUJÁN MUÑOZ, Jorge. **Dos estelas mayas sustraídas de Guatemala: su presencia em Nueva York**. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1966.

**8** COGGINS, Clemency. *Op. Cit.*, p. 94-98.

**9** ROBERTSON, Merle Greene. *Monument Thievery in Mesoamerica*. **American Antiquity**. Cambridge University Press, vol. 37, nº 2, 1972.

**10** MAYER, Karl Herbert. **Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in Europe**. Ramona: Acoma Books, 1978. MAYER, Karl Herbert. **Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in the United States**. Ramona: Acoma Books, 1980.

**11** Cf. **Ley de Propiedad de la Nación de Monumentos Arqueológicos de 1897**. Disponível em: [https://en.unesco.org/sites/default/files/natlaws/ley\\_sobre\\_monumentos\\_arqueologicos\\_1897.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/natlaws/ley_sobre_monumentos_arqueologicos_1897.pdf). Acesso em: 26 nov. 2020.

**12** Cf. **Decreto 425: Ley sobre protección y conservación de los monumentos, objetos arqueológicos, históricos y típicos**. Disponível em: [https://es.unesco.org/sites/default/files/guatemala\\_decret\\_425\\_19\\_09\\_1947\\_spa\\_orof.pdf](https://es.unesco.org/sites/default/files/guatemala_decret_425_19_09_1947_spa_orof.pdf). Acesso em: 26 nov. 2020.

para grandes colecionadores e instituições, essa procura fez aumentar o número desse tipo de monumentos sistematicamente roubados e exportados de forma ilícita de países como México e Guatemala<sup>6</sup>.

A circulação dessas esculturas de pedra saqueadas foi bem documentada na época. Em 1966, por exemplo, o arqueólogo guatemalteco Jorge Luján Muñoz<sup>7</sup> relatou a presença de duas estelas de Piedras Negras em Nova York, uma no Museu do Brooklyn e outra no antigo Museu de Arte Primitiva. Mais tarde esse museu, formado a partir da coleção de Nelson Rockefeller, seria adquirido pelo *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque.

Em 1969, Clemency Coggins<sup>8</sup> fez uma extensa lista de estelas saqueadas de mais de dezoito locais na Guatemala e no México, algumas das quais acabaram como parte de coleções de museus nos Estados Unidos. Merle Greene Robertson também escreveu sobre sua experiência pessoal com saqueadores e listou monumentos roubados de locais na Guatemala<sup>9</sup>. Por sua vez, já no final dos anos de 1970, Karl Herbert Mayer publicou dois catálogos<sup>10</sup> onde identificava 121 monumentos mayas sem proveniência em museus e coleções privadas na Europa e nos Estados Unidos.

Assim, mesmo após a Convenção da Unesco de 1970, que visava prevenir a importação e exportação ilícita de bens culturais, muitas estelas foram saqueadas e vendidas em centros metropolitanos. É importante recordar que a legislação de proteção ao patrimônio arqueológico no México data do final do século XIX<sup>11</sup>, enquanto a Guatemala terá uma legislação específica para este fim em 1947<sup>12</sup>. Desse modo, podemos estabelecer que muitos monumentos foram comercializados de forma ilícita, em desrespeito a legislações nacionais e tratados internacionais.

## Trajetórias de objetos e a *Stendahl Art Galleries*

O principal foco desta pesquisa, no momento, são as trajetórias de dois monumentos pré-colombianos: um fragmento de pintura mural, proveniente

do sítio de Teotihuacán e que hoje se encontra na coleção da *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*; e uma estela maya, de proveniência desconhecida, parte da coleção do Museu Rietberg em Zurique, na Suíça.

Nosso objetivo é traçar as rotas de movimentos desses objetos, suas transformações por diferentes tipos de interação social (por exemplo, mutilação, pilhagem, transporte, venda e musealização), assim como sua recepção em um período de rápida mudança em relação à legislação do patrimônio à nível nacional e internacional.

As fontes para o estudo de objetos saqueados ou vendidos ilegalmente são variadas. Incluímos nesse estudo informes arqueológicos do início do século XX, correspondências entre galeristas e colecionadores, documentos de transporte das obras, catálogos de museus e recibos de compra e venda.

Ambos os objetos foram comercializados pela *Stendahl Art Gallery* de Los Angeles. Esta galeria, assim como seu fundador Earl Stendahl, tiveram um papel importante na popularização da arte pré-hispânica nos Estados Unidos e Europa durante a primeira e segunda metades do século XX<sup>13</sup>. Destaca-se a realização de múltiplas exposições em centros culturais e galerias,

em particular a turnê europeia realizada entre 1958 e 1960 que percorreu as cidades de Munique, Zurique, Paris, Berlin Ocidental, Frankfurt e Roma<sup>14</sup>.

A galeria manteve laços comerciais com instituições museológicas, acadêmicos, grandes colecionadores, lojas de departamento e saqueadores. De uma ponta a outra, a Stendahl Art Gallery foi a mediadora para a importação e venda – muitas vezes ilegal – de objetos pré-hispânicos, como demonstram os arquivos da galeria agora sob a guarda do *Getty Research Institute* em Los Angeles<sup>15</sup>.

## Teoria e Método

Como referencial teórico-metodológico foi escolhida a perspectiva da biografia cultural das coisas. Os textos fundamentais dessa abordagem estão na obra editada por Arjun Appadurai que, logo na introdução, nos convida a “seguir as próprias coisas, pois seu significado está inscrito em suas formas, usos e trajetórias”<sup>16</sup>.

Na mesma obra, Igor Kopytoff delineia uma biografia cultural das coisas, cujo foco seria encarar o objeto como uma “entidade culturalmente construída”<sup>17</sup>, ou

**13** Sobre a história da galeria, assim como a de seu fundador Earl Stendahl, ver DAMMANN, April.

**Exhibitionist.** Earl Stendahl, Art Dealer as Impresario. Los Angeles: Angel City Press, 2011.

**14** O'NEIL, Megan; MILLER, Mary Ellen. Op. cit., 2017, p. 163.

**15** Cf. Stendahl Art Galleries records, circa 1913-2017. **The Getty Research Institute**, Los Angeles, Accession no. 2017.M.38

**16** APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: A. Appadurai (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 17.

**17** KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: A. Appadurai (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

seja, como as coisas são modificadas de acordo com os diferentes contextos culturais aos quais passa a fazer parte. Para elaborar tal biografia seria necessário indagações similares àquelas das biografias das pessoas, por exemplo: Qual a sua origem e quem a fabricou? Qual a sua trajetória até o presente momento? Qual seria a trajetória considerada ideal para esse tipo de coisa? Quais as mudanças pela qual ela é submetida ao longo tempo? O que acontece quando sua utilidade chega ao fim?

18 *Ibid.*, p. 93.

19 GOSDEN, Chris; MARSHALL, Yvonne. The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology*, 31:2, 1999, p. 170.

20 *Ibid.*, p. 174.

21 A biográfica cultural como modelo metodológico para o estudo do mercado de arte meso-americano é ainda muito recente cf. Tremain, Cara G.; Yates, Donna (Ed.). *The Market for Mesoamerica*. Reflections on the Sale of Pre-Columbian Antiquities. Gainesville: University Press of Florida, 2019.

22 Daniel Grecco Pacheco explorou a biografia cultural do Chac Mool de Chichén Itzá e suas subsequentes ressignificações ao final do século XIX no México. GRECCO PACHECO, Daniel. Itinerários, usos e ressignificações: a história do Rei Tigre de Le Plongeon. In: AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patricia Dalcanale (Org.). *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade / Vasto, 2020.

23 JOYCE, Rosemary; GILLESPIE, Susan D. Making Things out of Objects That Move. In: JOYCE, Rosemary; GILLESPIE, Susan (Ed.) *Things in Motion: Objects Itineraries in Anthropological Practice*. Novo Mexico, School for Advanced Research Press, 2015.

24 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014, p. 187.

25 *Ibid.*, p. 188.

De fato, Kopytoff parece interessado nas reações culturais aos detalhes biográficos que, segundo o autor, revelariam julgamentos estéticos, históricos e políticos acerca de uma coisa específica. Ainda em relação com o tema da circulação dos objetos em contextos transculturais, Kopytoff ressalta que tal modelo metodológico poderia mostrar a maneira como objetos e ideias estrangeiras são redefinidos culturalmente e colocados em uso<sup>18</sup>. O propósito de uma biografia dos objetos seria o de iluminar como a interações sociais entre pessoas e coisas cria diferentes significados ao longo do tempo<sup>19</sup>.

Segundo Chris Gosden e Yvonne Marshall, essa interação social não necessariamente precisaria resultar na alteração física do objeto, tampouco seria necessário o intercâmbio para que uma coisa adquirisse biografia. Para os autores os “contextos ao invés das trocas criam significados e produzem biografias de objetos”<sup>20</sup>.

Mais recentemente, essa abordagem tem revelado a história de objetos singulares dentro de coleções museológicas, com atenção a temas variados como o mercado de arte mesoamericana no século XX<sup>21</sup> ou mesmo como certos objetos foram assimilados pelo discurso nacionalista mexicano<sup>22</sup>.

Por sua vez, nos valem do conceito de “itinerário” elaborado por Rosemary Joyce e Susan Gillespie<sup>23</sup>. As duas arqueólogas partem da leitura de Michel de Certeau<sup>24</sup>, para quem o itinerário ou rota organizaria movimentos em uma série discursiva de operações. Aqui, o percurso é o elemento narrativo que condiciona o mapa. Curiosamente, de Certeau escolhe como exemplo um documento cartográfico de tradição mesoamericana, que pode ser lido – como o próprio autor destaca – mais como livro de história do que mapa geográfico<sup>25</sup>.

O conceito de itinerário é interessante pois não implica em equalizar um objeto à uma vida bioló-



orgânica. Nesse sentido, sua utilidade reside na atenção aos lugares onde uma coisa (ou objeto) vem a fazer ou está ativo, as rotas pelas quais circulam e os meios pelos quais são movidos<sup>26</sup>.

No caso específico da circulação de artefatos pré-colombianos pode-se considerar toda uma amplitude temporal, desde sua manufatura e usos na antiguidade até os tempos modernos; onde observa-se a recuperação desses objetos por meio de saque ou pesquisa arqueológica, as diferentes interpretações e discursos feitos a partir desses objetos, sua incorporação e circulação no mercado de arte e subsequente musealização ou aquisição por colecionadores.

26 JOYCE, Rosemary; GILLESPIE, Susan. Op. cit., 2015 p. 3.

## Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, A. (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

BOONE, Elizabeth Hill. (Ed.). **Collecting the Pre-Columbian Past**. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.

COE, Michael D. From Huaquero to Connoisseur: The Early Market in Pre-Columbian Art. In: BOONE, E. H. (Ed.). **Collecting the Pre-Columbian Past**. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993.

COGGINS, Clemency. Illicit Traffic of Pre-Columbian Antiquities. **Art Journal**. College Art Association, vol. 29, No. 1, 1969.

DAMMANN, April. **Exhibitionist**. Earl Stendahl, Art Dealer as Impresario. Los Angeles: Angel City Press, 2011.

**Decreto 425: Ley sobre protección y conservación de los monumentos, objetos arqueológicos, históricos y típicos**. Disponível em: [https://es.unesco.org/sites/default/files/guatemala\\_decret\\_425\\_19\\_09\\_1947\\_spa\\_orof.pdf](https://es.unesco.org/sites/default/files/guatemala_decret_425_19_09_1947_spa_orof.pdf). Acesso em: 26 nov. 2020.



DOYLE, James A. The Odyssey of Piedras Negras Stela 5 In: “The Odyssey of Piedras Negras Stela 5”, TREMAIN, C. G.; YATES, D. (Ed.). **The Market for Mesoamerica**. Reflections on the Sale of Pre-Columbian Antiquities. Gainesville: University Press of Florida, 2019.

Gänger, Stefanie. **Relics of the Past**. The Collecting and Studying of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837 – 1911. Oxford: Oxford University Press, 2014.

GOSDEN, Chris; MARSHALL, Yvonne. The Cultural Biography of Objects. **World Archaeology**, vol.31, nº 2, 1999.

GRECCO PACHECO, Daniel. Itinerários, usos e ressignificações: a história do Rei Tigre de Le Plongeon. In: AVOLESE, C. M.; MENESES, P. D. (Org.). **Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade/Vasto, 2020.

JOYCE, Rosemary; GILLESPIE, Susan D. Making Things out of Objects That Move. In: JOYCE, R.; GILLESPIE, S. (Ed.) **Things in Motion: Objects Itineraries in Anthropological Practice**. Novo Mexico, School for Advanced Research Press, 2015.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo In: APPADURAI, A. (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

**Ley de Propiedad de la Nación de Monumentos Arqueológicos de 1897**. Disponível em: [https://en.unesco.org/sites/default/files/natlaws/ley\\_sobre\\_monumentos\\_arqueologicos\\_1897.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/natlaws/ley_sobre_monumentos_arqueologicos_1897.pdf). Acesso em: 26 nov. 2020.

LUJÁN MUÑOZ, Jorge. **Dos estelas mayas sustraídas de Guatemala: su presencia em Nueva York**. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1966.

MAYER, Karl Herbert. **Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in Europe**. Ramona: Acoma Books, 1978.

MAYER, Karl Herbert. **Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in the United States**. Ramona: Acoma Books, 1980.

MEYER, Karl E. **El saqueo del pasado**. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

NAVARRETE LINARES, Federico. Ruínas y Estado: arqueología de una simbiosis mexicana. In: GNECCO, C.; AYALA ROCABADO, P. (Org.). **Pueblos indígenas y arqueología en América Latina**. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, 2009.

O'NEIL, Megan; MILLER, Mary Ellen. "An Artistic Discovery of America" Mexican Antiquities in Los Angeles, 1940-1960s. In: KAPLAN, W. (Ed.). **Found in Translation**. Design in California and Mexico 1915 – 1985. Munich: DelMonico Books/Prestel and Los Angeles County Museum of Art, 2017.

ROBERTSON, Merle Greene. Monument Thievery in Mesoamerica. **American Antiquity**. Cambridge University Press, vol. 37, nº 2, 1972.

SOLÍS, Felipe. Adventures and Misadventures of the National Museum of Anthropology's Collection. In: SOLÍS, F. (Org.) **National Museum of Anthropology, Mexico**. Madri /Cidade do México: Turner – CONACULTA-INAH, 2004.

Stendahl Art Galleries records, circa 1913-2017. **The Getty Research Institute**, Los Angeles, Accession no. 2017.M.38.

TREMAIN, Cara G.; YATES, Donna. (Ed.). **The Market for Mesoamerica**. Reflections on the Sale of Pre-Columbian Antiquities. Gainesville: University Press of Florida, 2019.

## Sobre o autor

Fernando Pesce é doutorando em História da Arte Não Europeia, pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em História, na área de História da Arte, pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel e Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Com experiência em ensino e pesquisa na área de História e Arqueologia. Tendo lecionado para turmas do Ensino Fundamental II e Ensino Médio, assim como para o Ensino Superior. Além de ter trabalhado na área educacional em exposições de arte e cultura e realizado pesquisa com acervo arqueológico, iconográfico e fotográfico em museus da Guatemala e Estados Unidos.

folha intencionalmente deixada em branco

Histórias da Arte em construção

# A fundamentação do criticismo: o debate norte-americano sobre os critérios da crítica de arte no pós-guerra

Gabriel de Campos  
Barrera San Martin

## Palavras-chave

Crítica de arte. Estados Unidos. Arte Contemporânea.  
Filosofia da arte. Pós-guerra.

## Resumo

Desde a década de 1960, críticos e filósofos da arte vêm indagando sobre o papel da crítica diante da pluralidade da arte contemporânea. Especialmente nos Estados Unidos, a discussão metafísica sobre as atividades que essencialmente constituem a tarefa do crítico de arte floresceu vigorosamente. O debate pode ser dividido em dois grandes polos argumentativos: a crítica de arte normativa e a crítica de arte exclusivamente descritiva. Nesse sentido, pretendo discutir o processo de formação dessa disputa filosófica e o modo como se fundamentam as suas duas posições basilares.

A consolidação da ideia de que determinados objetos podem ser compreendidos como divergentes de outros por possuírem a propriedade de serem “obras de arte” é filosoficamente problemática desde a sua gênese. Discussões relacionadas à possibilidade de hierarquização, interpretação e obtenção de bases racionais para apreciação e avaliação desses objetos vêm sendo um tema central da filosofia da arte desde a Antiguidade Clássica. Em decorrência desse interesse, é fundado, em meados do século XVIII, um gênero de escrita dedicado especialmente à interpretação, apreciação e/ou avaliação de obras de arte: a crítica de arte<sup>1</sup>. Foi somente no século XVIII em que se começou a produzir “um tipo de literatura em que as várias artes eram comparadas umas com as outras e discutidas com base em princípios comuns”<sup>2</sup>.

**1** Historiadores e críticos de arte, até hoje, discordam entre si em relação ao surgimento da crítica de arte. Por um lado, alguns, como Lionello Venturi (2007), acreditam na origem da crítica de arte como consonante ao advento da noção antiga da arte como técnica (*tékne/τέχνη*). Por outro lado, outros, como Paul Kristeller (1951), entendem a gênese da crítica de arte como decorrente das primeiras grandes exposições de arte do século XVIII. Cf.: VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte**. Tradução de Rui Brito. Lisboa: Edições 70. 2007 [1936]; KRISTELLER, Paul. *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I*. **Journal of the History of Ideas**, Filadélfia, v. 12, n. 4, 1951, p. 456-527.

**2** KRISTELLER, op. cit., p. 497.

**3** Aqui, parece-me importante enfatizar o uso da palavra formalmente. Afinal, como mencionado em nota anterior: já haviam previamente análises e interpretações de obras de arte sendo feitas. Todavia, o gênero discursivo per se denominado crítica de arte surge declaradamente somente no século XVIII, sob a influência de intelectuais como Denis Diderot. Cf.: DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a Pintura**. Tradução de Enid Abreu. Campinas: Editora Unicamp. 2013 [1765].

Depois de os ambientes designados a comportar grandes coleções de arte se tornarem os salões e academias em detrimento dos gabinetes de curiosidade, passa também a haver a organização de amplas exposições abertas ao público. Com efeito, em vista da necessidade de seleção dos trabalhos que comporiam as exposições, surge também o interesse de determinados grupos pela formulação de critérios e regras específicas para a avaliação de obras de arte. Essas regras e critérios estavam diretamente vinculados tanto à hierarquização da técnica utilizada pelo artista quanto à hierarquização de acordo com o gênero de cada trabalho. Nesse sentido, é absolutamente reconhecível a passagem por um processo de consolidação solene da crítica de arte enquanto gênero de texto ocorrendo no século XVIII<sup>3</sup>.

Com o passar dos anos, esse sistema de hierarquização é percebido como cada vez mais insuficiente para a análise e avaliação de trabalhos de arte. Se as artes passavam por processos de diversificação recorrentes, boa parcela da crítica parecia ainda estagnada a princípios rudimentares. É com base nisso que, alicerçados às grandes rupturas românticas e modernistas, críticos e artistas percebem a urgência de transformação nos critérios de avaliação estipulados pela crítica tradicional.

É mais tarde, com a chegada do pós-guerra e das várias metamorfoses pelas quais a linguagem da arte passa, que a crítica e os seus métodos tanto de análise descritiva quanto avaliativa entram em colapso. Com a chegada de neovanguardas como a pop e o minimalismo, os críticos de arte se viam numa situ-



ação em que “precisavam compreender o que a arte contemporânea continha em seu bojo e com qual dimensão crítica era possível abordá-la”<sup>4</sup>.

Em vista de todas essas mudanças, críticos e teóricos da arte dos mais diversos meios passam a discutir a ocorrência de uma ruptura drástica na história da arte em meados das décadas de 1950 e 1960. As transformações artísticas radicais engendradas pelo contemporâneo levam muitos críticos e historiadores a pensarem também uma necessidade de adaptação do modo como se pensava e analisava a arte.

Nos Estados Unidos, esse debate adquiriu uma forte conotação filosófica em decorrência do entusiasmo que alguns setores da filosofia analítica apresentaram sobre o assunto. Se, até então, críticos vinham discutindo esse tema com certa informalidade, esses filósofos, por sua vez, buscarão compreender a *essência* da crítica de arte: dando gênese à *filosofia do criticismo*. Caracterizada fundamentalmente pela pergunta “quais são as características fundamentais do discurso crítico?”, ela adquire o seu apogeu “dos anos 1950 até os 1960. Na época, alguns filósofos da arte acreditavam até mesmo que o meta-criticismo [filosofia do criticismo] era o tema central da estética filosófica”<sup>5</sup>.

Com a ascensão, no pós-guerra, dos Estados Unidos à posição de hegemonia artística e cultural, o país assume também uma nova dimensão em sua relevância filosófica. Se a Europa sempre representou a grande potência mundial da filosofia, os Estados Unidos buscarão agora ocupar também uma posição central nessa disciplina. Filósofos norte-americanos atingem um papel eminentes em diversos debates: conferindo uma importância global à filosofia analítica.

Com a entrada de uma metodologia carregada por um rigor filosófico e científico radical como a filosofia analítica, as questões também adquirem uma dimensão mais árdua. Acompanhada pelas novidades da arte contemporânea, noções previamente consolidadas sobre a possibilidade de organização hierárquica de obras de arte partindo de critérios e regras específicas fica ainda mais desgastada. A crítica de arte, por isso, passa a

*convergir para áreas das ciências humanas como a antropologia, a sociologia, a psicologia, a psicanálise, a semiótica. A história e a técnica de produção das obras, os estilos do artista deixaram de ser os pilares da crítica de arte. No contexto da questão contemporânea, o crítico teria que trabalhar no campo de observação de como se constroem os significados*<sup>6</sup>.

4 GONÇALVES, Lisbeth. *Arte Contemporânea e Crítica de Arte*. In: GONÇALVES, L; FABRIS, A (orgs.). *Os Lugares da Crítica de Arte*. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2005, p. 38.

5 CARROLL, Noël. *On Criticism*. Nova Iorque: Routledge, 2009, p. 1. Carroll menciona como exemplos de filósofos que acreditavam nisso Monroe Beardsley (1958) e Jerome Stolnitz (1960). Importante também enfatizar que, quando Carroll afirma ser a filosofia do criticismo o “tema central da estética filosófica”, ele se refere à filosofia norte-americana.

6 GONÇALVES, op. cit., p. 41.

Em vista da retomada de técnicas e procedimentos de vanguardas históricas da ordem do dadaísmo e do surrealismo, a arte contemporânea muito se caracteriza pela passagem para uma esfera mais conceitual. Essa passagem se manifesta também no modo como as exposições começam a ser organizadas com pretensões mais conceituais – dando gênese, daí, à figura do curador. Com efeito, a crítica de arte desenvolve um interesse diretamente ligado à análise, interpretação e elucidação do conteúdo da obra, exposição ou artista em estudo. A crítica assume um teor muito mais descritivo.

A questão relativa à importância do gosto e da dimensão judicativa na crítica de arte deixa de ter a mesma importância. O ponto de vista relativo à necessidade de critérios objetivos e explícitos, por sua vez, torna-se cada vez mais popular. Mesmo críticos adeptos à normatividade, como Carroll, defendem que as avaliações devem fundamentalmente ser justificadas e

moldadas em um discurso racional. Através de uma racionalização da obra de arte, o crítico normativo haveria de apresentar devida compreensão descritiva sobre o trabalho em questão antes de emitir um juízo – o gosto não basta.

De todo modo, a ideia de um exercício retórico de descrição exaustiva de uma obra de arte parece encontrar a sua radicalização em Arthur Danto<sup>7</sup>. Tendo por princípio a elaboração de uma crítica de arte que consista essencialmente em um modo discursivo vislumbrando a compreensão dos *significados corporificados* ao trabalho de arte, Danto pensa um modelo de crítica exclusivamente descritivo<sup>8</sup>. Para o autor, não é tarefa do crítico de arte julgar e operar a partir de uma perspectiva normativa em seu discurso. Pelo contrário, Danto pensa a tarefa do crítico como fundada no interesse por “identificar o significado de uma obra e mostrar como o objeto em que o significado está incorporado efetivamente o incorpora”<sup>9</sup>.

Nesse sentido, Danto acredita que, com a chegada da arte contemporânea, o crítico haveria de se tornar consciente de que “não pode mais haver nenhuma forma de arte determinada historicamente”<sup>10</sup>. Não sendo possível, portanto, que uma obra de arte seja avaliada com base em um conjunto de premissas pré-estabelecidas.

A proposta dantiana de uma crítica não normativa fica cada vez mais popular. Para Danto, “O colapso [no diálogo a respeito da arte contemporânea] con-

**7** A filosofia do criticismo de Danto é comentada em várias de suas obras. Em especial, destaque: DANTO, Arthur. **A transfiguração do Lugar-comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2011 [1981]; Idem. *A Future for Aesthetics*. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken, v. 51, n. 2, 1993, p. 271-277; Idem. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006 [1996]; Idem. **Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005.

**8** Em *A Transfiguração do Lugar-comum* (1981), Danto formula toda uma ontologia da arte. Através dessa ontologia, ele afirma reconhecer como evidente a propriedade de conter um significado como característica essencial de qualquer obra de arte. Daí, a noção de arte como significado incorporado. Essa definição dantiana irá repercutir fortemente na filosofia da arte norte-americana dos séculos XX e XXI.

**9** DANTO, op. cit., 2011, p. 5.

**10** Idem, op. cit., 2006, p. 31.

siste no fato de que críticos abandonaram o trabalho de fazer julgamentos de valor [...] o que significa que eles não mais sentariam como juízes”<sup>11</sup>. O crítico, desse modo, passa a ser entendido muito mais como intérprete em detrimento de um “júri de obras de arte”.

Com isso, Danto revoluciona a natureza da crítica de arte. Muito influenciado pela história da arte modernista de Clement Greenberg, Danto mostra a insuficiência da crítica greenbergniana com a chegada das novas formas de arte elaboradas pela pop e pelo minimalismo. A partir da noção de “fim da arte”, ele propõe um modelo crítico no qual não se buscaria mais encaixar a obra de arte em uma determinada narrativa histórica desenvolvimentista.

O *fim da arte* dantiano consiste em um momento de pluralidade absoluta na arte. A crítica de arte de Danto, portanto, é fundada em uma célebre recepção crítica desse pluralismo. Em oposição aos modelos vasariano e greenbergniano, que tinham o objetivo de formular uma teoria baseada na avaliação e hierarquização de obras de arte com respaldo em critérios preestabelecidos, Danto quer uma crítica estritamente descritiva e aversa a tentativas de determinação histórica da arte<sup>12</sup>.

Diferente de Greenberg e Michael Fried, que, a princípio, entenderam a chegada de movimentos conceituais como uma decadência, Danto celebra essa “conceitualização” (ou “teatralização”) da obra de arte. Para o autor, do mesmo modo que Hegel viu com bons olhos a transfiguração da arte em direção à filosofia, a passagem da arte para um *philosophical turn* consiste em um autoconhecimento da arte sobre ela mesma. Se o *Geist* de Hegel tem a sua “jornada do autoconhecimento” alicerçada em um rumo da arte para a filosofia, a Brillo Box de Andy Warhol só teria confirmado as previsões que Hegel fizera quase dois séculos antes. Conhecendo a si mesma, a arte finalmente teria alcançado a liberdade plena: não seriam mais possíveis “grandes inovações”, pois não há mais limitações.

Nesse sentido, a crítica de arte contemporânea haveria de fundamentalmente olhar para a obra vislumbrando a sua individualidade. O olhar do crítico não é mais fundado em critérios estabelecidos por ele a respeito de como a arte deve ser. O crítico, na verdade, deve olhar a arte sempre presumindo a multiculturalidade do artista. Desse modo, para Danto, o objetivo do crítico passa a consistir em observar a obra de arte em vista da narrativa que o próprio artista se interessou por formular, e não com base em uma grande narrativa sobre a qual os artistas deveriam se adaptar.

**11** Idem, op. cit., 2005, p. 355.

**12** Acho relevante expor que, apesar de a princípio ter dividido, na história da arte, o dito “momento da arte” em duas grandes narrativas (greenbergniana e vasariana), o próprio Danto se mostra incerto sobre essa tese. Em seu livro *O que é a arte?*, ele já apresenta um momento albertiniano (i.e., de Leon Battista Alberti) em detrimento de vasariano.

Não havendo mais princípios a partir dos quais o artista devesse partir no processo de execução da obra, seria impossível avaliar uma obra com base em critérios previamente determinados. Incapaz de uma avaliação fundamentada em critérios racionais, Danto acredita que o crítico de arte vira quase um intérprete. O crítico assume um papel exclusivamente descritivo<sup>13</sup>.

Com as tendências pós-estruturalistas e multiculturalistas se impondo ao estruturalismo formalista, críticos passam a se apegar cada vez mais a conceitos como os de *desconstrução*, *pluralismo* e *relativismo*. As ondas pós-estruturalista e pós-modernista geram conjuntamente um sentimento de corrupção do “sonho científico”<sup>14</sup>. Diversos autores, a partir disso, percebem a impossibilidade de formulação de um único método crítico capaz de suprir a análise de toda e qualquer obra de

arte<sup>15</sup>. O interesse da maior parte dos críticos parece ser redirecionado mais à compreensão e descrição das obras em suas próprias singularidades em detrimento de qualquer outra coisa.

Apesar de o interesse pela crítica descritiva ser majoritário, diversos filósofos vão, ainda sim, defender um caráter normativo à crítica de arte – como é o caso de Noël Carroll. Para Carroll, a crítica de arte deve ser feita em moldes simultaneamente descritivos e avaliativos. O argumento do autor é muito voltado para um apelo à tradição do termo “crítico”, que tem uma conotação avaliativa<sup>16</sup>. Por sua vez, Carroll afirma não fazer sentido a tentativa de buscar consolidar o exercício da crítica como uma atividade exclusivamente descritiva.

Para Carroll, o caráter distintivo da crítica em relação às outras disciplinas teóricas das artes reside especificamente em seu caráter avaliativo. Para ele, esse caráter avaliativo não só seria um elemento essencial da crítica de arte, mas o seu principal elemento: aquele ao qual todos os outros elementos descritivos seriam subordinados. Desse modo, um texto de arte não avaliativo – i.e., que fosse constituído por mera análise ou interpretação de obra – não poderia ser compreendido como um texto crítico. Para o autor, pelo mais que o texto correspondesse a algo da natureza de uma teoria, filosofia ou história da arte, seria impossível inferir que o texto consiste em uma crítica.

Importante enfatizar que Carroll pensa na crítica de arte enquanto um gênero discursivo normativo

**13** Apesar de Danto parecer absolutamente descritivo ao tratar de obras de arte ou artistas, ele é claramente normativo em diversos momentos ao falar de exposições e curadorias. Ao teorizar a crítica de arte, Danto parece se referir estritamente à crítica de obras de arte.

**14** Para melhor compreensão desse debate, ver: Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buchloh & David Joselit em: BOIS, Yve-Alain et al. **Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. Londres: Thames & Hudson. 2016, p. 34-51.

**15** É possível observar isso, por exemplo, em Krauss (1985) e Dickie (1985). Ambos os ensaios expõem algumas dificuldades características de famosas metodologias normativas de criticismo. Cf.: KRAUSS, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde. In: KRAUSS, R. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1985; DICKIE, George. Evaluating Art. **British Journal of Aesthetics**, Oxford, v. 25, n. 1, 1985, p. 3-16.

**16** “O termo ‘crítico’ deriva do grego *kritikos* – aquele que serve em um júri e dá o veredito”. CARROLL, op. cit., p. 14.

fundamentalmente “baseado em razões”<sup>17</sup>. Essas razões/justificativas seriam apresentadas através das outras atividades que integram esse gênero de texto – como análise, descrição, contextualização e interpretação. O objetivo central dessas justificativas descritivas consistiria em elucidar as motivações que encadearam a avaliação. Diferente de críticas normativas justificadas meramente pelo gosto, Carroll formula uma crítica normativa racionalmente embasada: que acopla, portanto, as críticas normativa e descritiva em uma só. Além de avaliar, o crítico haveria de explicar a obra e justificar a sua avaliação.

Por fim, crucial lembrar que, apesar de Danto e Carroll representarem as duas figuras mais emblemáticas desse debate, a discussão se estende a vários outros autores – como é o caso de Beardsley, Dickie e Goodman. A crítica de arte foi por muito tempo entendida como uma atividade essencialmente normativa. Não é novidade que a arte contemporânea trouxe consigo inúmeras rupturas. E, diante de tantas mudanças, reconheço estar convencido de que a possibilidade de se fazer crítica em formato não normativo é uma das mais notáveis transformações pelas quais a crítica passa com essa transição.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 85.

## Referências bibliográficas

- BEARDSLEY, Monroe. **Aesthetics**: Problems in the Philosophy of Criticism. Nova Iorque: Harcourt, Brace & World. 1958.
- BOIS, Yve-Alain et al. **Art Since 1900**: modernism, antimodernism, postmodernism. Londres: Thames & Hudson. 2016.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora. 2017 [1974].
- CARROLL, Noël. **On Criticism**. Nova Iorque: Routledge. 2009.
- COSTA, Rachel. O fim da arte como um começo. **Redescrições**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 11-33.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do Lugar-comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify. 1981 [2011].
- DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte**: A Arte Contemporânea e os Limites da História. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp. 1996 [2006].

DANTO, Arthur. The Fly in the Fly Bottle: The Evaluation and Critical Judgment of Works of Art. In: DANTO, Arthur. **Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life**. Nova Iorque: Columbia University Press. 2005.

DANTO, Arthur. Art Criticism After the End of Art. In: DANTO, Arthur. **Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life**. Nova Iorque: Columbia University Press. 2005.

DANTO, Arthur. Artworld. **The Journal of Philosophy**. Nova Iorque, 61, n. 19, pp. 571-84. 1964.

DANTO, Arthur. **O que é a arte**. Trad. Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições. 2013 [2020].

DANTO, Arthur. A Future for Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Hoboken, v. 51, n. 2, pp. 271-277. 1993.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva. 2011.

DICKIE, George. Evaluating Art. **British Journal of Aesthetics**, Oxford, v. 25, n. 1, pp. 3-16. 1985.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a Pintura**. Tradução de Enid Abreu. Campinas: Editora Unicamp. 2013 [1765].

GONÇALVES, Lisbeth. Arte Contemporânea e Crítica de Arte. In: GONÇALVES, L; FABRIS, A (orgs.). **Os Lugares da Crítica de Arte**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo. 2005.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar. 1997.

GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar. 1997.

KRAUSS, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde. In: KRAUSS, R. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press. 1985.

KRISTELLER, Paul. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. **Journal of the History of Ideas**,



Gabriel de Campos Barrera San Martin é estudante da graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolve pesquisa em crítica e filosofia da arte sob orientação da Profa. Taisa Palhares.

Histórias da Arte em construção

# O painel de Tsuguharu Foujita para o Café do Brasil (1934): experiência latino-americana e modernidade no Japão

Eugênia Pereira  
da Silva

Palavras-chave

Tsuguharu Foujita. Café do Brasil. América Latina.

### Resumo

Este trabalho analisa o painel do pintor Tsuguharu Foujita, encomendado pelo Café do Brasil (1934), em Tóquio. Dentro do contexto japonês de modernidade dos anos 30 e a experiência de viagem do artista pela América Latina, essa obra apresenta particularidades pictóricas interessantes na construção de imagens da cultura brasileira e um importante valor artístico para a carreira de Foujita. Por causa disso, o resgate da memória desse painel vale o esforço desta pesquisa.

Em 22 de novembro de 1931, o jornal *Diário de Notícias* (RJ), anunciou em uma pequena matéria, mas de relativo destaque, na página 19: “Foujita, pintor japonês revelado por Montmartre, matriz da pintura moderna, veio agora descobrir o Brasil”<sup>1</sup>. O caráter de celebridade atribuída à imagem deste artista, devido a sua bem sucedida carreira internacional construída na Europa, não permitiria nenhuma discricção de sua passagem pelo país, atraindo atenção da sociedade brasileira, sobretudo da imprensa.

No entanto, o apagamento histórico sofrido após o final da Segunda Guerra e a baixa cobertura acadêmica a respeito de sua presença na América Latina causaram o desconhecimento do grande público em relação a sua figura. Nascido em 1886, na cidade de Tóquio, durante o Período Meiji (1868-1912), Léonard-Tsuguharu Foujita foi um importante e famoso pintor franco-japonês<sup>2</sup> do século XX. Formou-se em pintura ocidental<sup>3</sup> em 1910, pela prestigiosa *Tokyo Bijutsu Gakko* e, em 1913, Foujita se mudou para Paris para aperfeiçoar seu aprendizado,

onde conheceu de perto as mais recentes inovações e tendências europeias na arte moderna, assim como, conviveu com vários artistas das vanguardas e se tornou membro da *École de Paris*.<sup>4</sup> Entre suas vivências boêmias e experimentações formais na capital francesa, o pintor apoiou seu projeto artístico atrelado a uma autopromoção de sua identidade japonesa.

Mas, entre 1931 e 1933, Foujita decidiu viajar pela América Latina. Com sua esposa Madeleine Lequeux (1906-1936), o pintor conheceu o Brasil e, logo depois, Argentina, Bolívia, Peru, Cuba e México. Durante esse período, produziu muitas obras inspiradas nos traços, costumes e habitantes locais e expôs esses trabalhos e outros que havia trazido da Europa em mostras no Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Rosário, Córdoba, La Paz, Callao, Havana e no México. A economia cromática de sua técnica, desenvolvida nos anos 20, conhecida como *milky-white* (ou *branco leitoso*)<sup>5</sup>, foi substituída por uma rica paleta de cores, ao mesmo tempo, o pintor despertou seu interesse por novos motivos pictóricos, como a figura dos artistas de rua e das prostitutas.<sup>6</sup> Reforçando essa transformação pictórica e diante de suas pinturas sobre o carnaval carioca e as prostitutas do Mangue, Aracy Amaral identifica um “realis-

**1** Foujita no Brasil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano II, nº520, 22 de nov. 1931, p.19.

**2** Foujita recebeu a cidadania francesa em 1955. Converteu-se ao catolicismo em 1959, a partir desse momento, passou a adotar o nome cristão Léonard (em homenagem a Leonardo da Vinci).

**3** Pintura japonesa de estilo ocidental (*Yōga*).

**4** TSUJI, N. *History of Art in Japan*. Trad. de Nicole Coolidge Rousmaniere. Nova York: Columbia University Press, 2019, pp.426-427.

**5** Consistia basicamente no uso de uma linha de contorno preta extremamente fina e aplicação de tons de branco.

**6** HAYASHI-HIBINO, Y. Foujita: A Retrospective. In: **FOUJITA: A Retrospective - Commemorating the 50th Anniversary of his Death**. Tokyo: Metropolitan Art Museum; Kyoto: The National Museum of Modern Art, 2018, p. 218.

mo expressivo” e “certa dramaticidade” em seu trabalho.<sup>7</sup>

Em novembro de 1933, o artista voltou a estabelecer residência fixa no Japão e, neste momento, não somente rompeu com os anos que ficou afastado do seu país de origem, como também iniciou uma nova fase em sua trajetória pessoal e profissional. Exibiu trabalhos concebidos durante sua viagem e, em certas ocasiões, também produziu obras retomando sua recente experiência latino-americana. Em 1934, pintou um painel com a temática brasileira para o salão principal do Café do Brasil, localizado em Ginza, Tóquio. Embora bombardeado durante a Segunda Guerra e sofrido com restaurações que alteraram seu aspecto original, a memória dessa obra ainda é permitida pelas reproduções fotográficas salvas e, eventualmente, publicadas pela bibliografia especializada.

Neste trabalho, o objetivo é justamente analisar esse painel, o qual apresenta particularidades pictóricas interessantes na construção de imagens da cultura brasileira e carrega um importante valor artístico para a carreira de Foujita. Para tanto, identificamos o contexto histórico do Japão dos anos 30 e o tipo de produção que o pintor estava desenvolvendo no Brasil.

## Modernidade no Japão entre os anos 20 e 30

Desde os anos 20, o Japão passou por um intenso processo de urbanização e crescimento populacional acompanhado de uma emergência de modernização, a qual ficou bastante expressa na cultura urbana, onde a moda e o consumo ocidentais representavam grande parte do “ser moderno”.

As lojas de departamento, os gigantescos prédios, os teatros, as casas de chá e os cafés foram parte integrante e significativa desse novo estilo de vida. Isto é, espaços que ofereciam as características básicas da nova modernidade: prazer e consumo.<sup>8</sup>

Particularmente, o café era um fenômeno cultural que se converteu em um dos maiores símbolos dessa vida moderna.<sup>9</sup> O avanço do número de cafés e garçonetes no Japão a partir do Grande Terremoto de Kanto (1923) inaugurou a chamada “the café era”, segundo Elise K. Tipton.<sup>10</sup> Aliás, para Murobushi Koshin, os cafés tinham uma importância maior que o Parlamento japonês e expressavam ideologicamente a pequena burguesia, pois, de um lado, havia a geração mais velha, as elites governantes e, do outro lado, a nova geração, os jovens, advindos da nova classe média e frequentadores dos cafés.<sup>11</sup>

**7** AMARAL A. **Um círculo de ligações: Foujita no Brasil, Kaminagai e o jovem Mori.** São Paulo: CCBB, 2008, p.22.

**8** DOWER, J. W. *Modernity and Militarism.* DOWER, J. W.; MORSE, A. N.; ATKINS, J. M.; SHARF, F. A. **The brittle decade: visualizing Japan in the 1930s.** Boston: MFA Publications, c.2012, p. 20-21.

**9** Idem, p.20.

**10** TIPTON, E. K. *The Café: Contested Space of Modernity in Interwar Japan.* CLARK, J.; TIPTON, E. K. (eds). **Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s.** Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000, p. 122.

Como era típico na Europa, os cafés recebiam grupos de intelectuais e artistas, os quais não somente desfrutavam do café em si — e outras bebidas e alimentos que estavam à disposição dos clientes —, mas também das liberdades que esses espaços permitiam, um escape de muitas das limitações que uma sociedade cheia de tradições e costumes sociais conservadores poderia impor. Nesse sentido, Tipton declara que o café representou tanto o “modern liberated spirit” quanto “a symbol of the process of modernization”.<sup>12</sup>

O distrito de Ginza teve destaque nessa história da introdução do café no Japão. Desde o Período Meiji, Ginza gozava do *status* de moderno, uma vez que sua reconstrução estava incluída no projeto imperial de modernização de Tóquio com base nos centros urbanos europeus. Seu diferencial em relação a outras áreas com cafés era o oferecimento de entretenimentos modernos associado a uma imagem de primeira classe.<sup>13</sup>

Também era referência em moda, oferecendo uma variedade de produtos modernos e ocidentais em suas lojas de departamento.<sup>14</sup>

Ao partirmos desse contexto dos cafés, certamente, o convite para a produção de um painel advindo do Café do Brasil de Ginza e destinado a um artista moderno e extremamente conhecido dentro e fora do Japão, não poderia ser considerado mais lógico, sobretudo pela sua recente visita ao Brasil. Além disso, sabe-se que havia uma disseminação do hábito de tomar café relacionado com a diplomacia cultural praticada pela política externa do Brasil.<sup>15</sup> Em outras palavras, o governo brasileiro administrava boas relações diplomáticas com a inserção de uma *commodity* nacional no mercado japonês, inclusive o Café do Brasil foi patrocinado pela embaixada brasileira até 1940.

## Um painel a ser desvendado

Apesar da magnitude da obra, o painel foi produzido dentro de um único mês e, segundo o próprio pintor, com poucos estudos prévios e recorrendo a uma elaboração mental dos personagens.<sup>16</sup> Para a composição, Foujita incluiu animais, elementos da paisagem e figuras de várias nacionalidades, não somente brasileiros.<sup>17</sup> Se, tecnicamente, a obra representava um cafezal, a produção pictórica excedeu ou fugiu dessa temática com alegorias e referências cul-

**11** KOSHIN, M. Kafe shakaigaku, **Chab kbron**, set. 1929, p. 189-90. apud TIPTON, E. K. *The Café: Contested Space of Modernity in Interwar Japan*. CLARK, J.; TIPTON, E. K. (eds). **Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000, p.120.

**12** TIPTON, op. cit, 2000, p.119.

**13** Idem, p. 122-123.

**14** TIPTON, E. K. “Cruising Ginza: Seeking Modernity in Tokyo during the 1920s and 1930s”. **Literature & Aesthetics**, v. 17, nº1, p. 125-139, jul. de 2007, p.132-133.

**15** SNOW, N. 1930 Café do Brasil in Ginza: Propagation of Coffee in Japan. **The Globe Asahi Shimbun**, 22 out. de 2018, n.p. Disponível em: <https://globe.asahi.com/article/11892029> Acesso em 03 de maio de 2020.

**16** FUJITA, T. “cheerful, bright, warm: Burajiru kōhi no hekiga ni tsuite”. **Sōgō bijutsu**, fev. 1935, p.36. apud BIRNBAUM, P. **Glory in a Line: A Life of Foujita-The Artist caught between East & West**. Nova York: Faber and Faber, 2006, p.188

**17** Idem, p.188.



turais equivocadas e, às vezes, idealizadas, tal como o aspecto quase idílico que ficou caracterizada a vida no campo.

Analisando esse mesmo painel<sup>18</sup>, Alfredo Grieco o descreve como o “trabalho mais audacioso” do pintor. Entre as alegorias de elementos da vida rural, incluem tipos humanos específicos, como trabalhadores braçais, latifundiários, músicos e turistas.<sup>19</sup> Outras figuras como as baianas de acarajé, vendedores ambulantes, prostitutas e, até mesmo, Foujita e Madeleine são identificados no cenário. Na extrema esquerda, o artista é representado pintando uma tela, enquanto Madeleine aparece em dois momentos: em pé, ao lado de Foujita e, na extrema direita, nua e apontando, supostamente, para o Brasil no globo. Talvez, a presença do pintor na composição representasse uma tentativa de divulgar sua imagem e posição de grande artista, dessa vez, no seu próprio país.

Obviamente, o mural também carrega referências do muralismo mexicano de Diego Rivera (1886-1957), com quem Foujita esteve em contato no México e cujos trabalhos, de acordo com Amaral, serviram de “inspiração realista” na construção das “feições nitidamente indígenas de seus personagens para representar o ambiente do campo brasileiro”<sup>20</sup>. Contudo, como criticamente analisou Phyllis Birnbaum, não é legítimo estender a comparação entre a proposta muralista de Foujita e Rivera em relação a um posicionamento político-ideológico profundo. Se Rivera tinha suas crenças de valorização do povo mexicano oprimido através da arte monumental, Foujita apresentava “apenas uma visão turística convencional do Brasil”.<sup>21</sup>

Mais uma vez, como havia acontecido na sua produção artística realizada na América Latina, sua técnica *milky-white* cedeu lugar a cores vibrantes e composições mais movimentadas para a representação de grupos humanos específicos na composição da paisagem do campo brasileiro. Curiosamente, o pintor reproduziu a imagem de duas mulheres negras, localizadas na extrema esquerda e muito próximas a sua própria figura na composição, anteriormente representadas em sua tela *People in Rio de Janeiro* (1932). Sendo que a imagem do povo negro esteve entre seus maiores interesses culturais e pictóricos no Brasil, como se pode notar tanto em seus estudos de modelos vivos com crianças e jovens negros no Rio de Janeiro [Figura 1] quanto em suas telas *Deus gamins nègres* (1931), *Two Women in Rio de Janeiro* (1932), *Le Carnaval à Rio de Janeiro* (1932) e *Black Women* (1932).

A propósito, a representação dos afro-brasileiros foi pensada para integrar a composição do painel de forma ampla, porém, como nos conta José Jobim

18 SNOW, op. cit., n.p.

19 GRIECO, A. *Arrivons dimanche* (Foujita no Rio de Janeiro). *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 2, nº 4, jan./jun., p. 95-109, 2002, p.106. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n4\\_Grieco.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n4_Grieco.pdf) Acesso em 06 de jun. 2018.

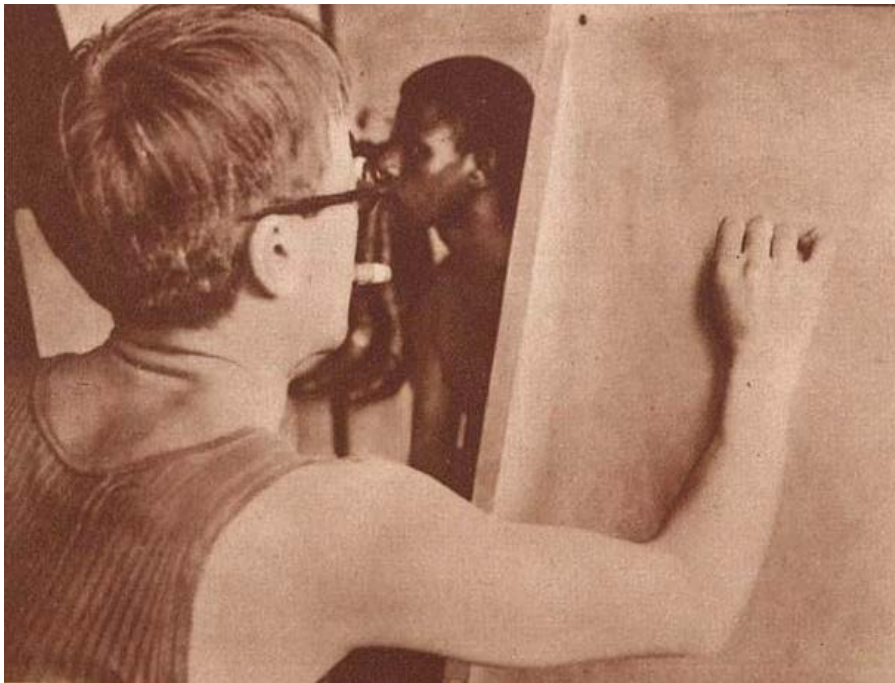
20 AMARAL, op. cit., p.27.

21 BIRNBAUM, op. cit., p.189. Tradução minha.

(1909-1979), diplomata brasileiro no Japão, em uma carta de 1936 endereçada a Candido Portinari, Foujita “puzera uma porção de negrinhos, mulatinhos mas que o pessoal brasileiro do café reclamou. Transformando por isso os negrinhos em mulatinhos e os mulatinhos em moreninhos.” Logo em seguida, Jobim critica a censura ao questionar: “Plano racista fabuloso, melhor que a edição do hitler não é?”<sup>22</sup> Isso aponta que o

**22** JOBIM, J. [Carta] 1936 jul. 1, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, [Rio de Janeiro, RJ]. Acervo Projeto Portinari.

impulso artístico de Foujita nas Américas não foi (ou nunca pretendeu ser) uma arte engajada socialmente, talvez, apenas um interesse estético atrelado a um esvaziamento de significado.



Figuras 1: Foujita pitando um modelo negro, 1931.  
 Fonte: BACAGGI, A. “Na intimidade do pintor de mulheres e gatos”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano IV, nº8, 26 de dez. 1931, p.16.

Outros elementos da obra ainda são estranhos, gerando uma incógnita sobre seus significados, como as figuras esmagadas pelo globo, o quase ocultamento dos extensos terrenos de café no horizonte e a ausência do verdadeiro trabalho duro que caracterizava os cafezais da região. A coleta do café em si não aparece em lugar algum, enquanto que os trabalhadores com enxadas, fixados do lado direito do mural, parecem exibir suas ferramentas como se estivessem em uma espécie de desfile e posicionados de forma superficialmente fotográfica, sem uma referência contundente à sua atividade braçal. De modo geral, o cafezal de Foujita é quase irreal e distinto das representações que, por exemplo, Portinari, seu amigo em Paris e anfitrião no Rio de Janeiro, apresentou à sociedade brasileira com *O Lavrador de Café* (1934), *Café* (1935) e *Peneirando Café* (1957).

## Considerações Finais

Em suma, o café acolheu e refletiu o espírito da modernidade, ao mesmo tempo que estabeleceu uma ponte entre a cultura brasileira e japonesa no começo do século XX. Embora não representasse uma novidade para Foujita, uma vez acostumado com os cafés em Paris, esse tipo de ambiente estava em voga durante seu retorno ao Japão, recebendo a juventude da época e os artistas modernos. Em virtude da sua localização e sofisticação, produzir um painel para o Café do Brasil de Ginza era uma forma do pintor se destacar entre os artistas locais e adquirir reconhecimento como havia recebido na Europa, além de atrair a atenção de potenciais colecionadores de arte entre a clientela intelectual e cultural do distrito.

O conteúdo do painel também era favorável à sua recente experiência no Brasil e no México, os quais viviam tempos de renovação na sua arte em direção a uma pintura preocupada em denunciar as mazelas sociais. Entretanto, como pudemos analisar, não houve qualquer tipo de compromisso com a realidade brasileira por parte de Foujita na sua representação do cafezal entregue ao Café do Brasil, nem mesmo o aspecto insalubre e opressor das condições de vida e trabalho comuns no ambiente rural brasileiro foi minimamente abordado. Isso não é nenhuma surpresa, pois, como bem explicitou Yoko Hayashi-Hibino: “o burguês Foujita não tinha nenhuma conexão com

as idéias proletárias ou contra a guerra. Sua técnica mural pode ter refletido o temperamento dos anos 1930, mas na verdade sua arte era basicamente burguesa para um pequeno número de pessoas ricas”.<sup>23</sup>

**23** HAYASHI-HIBINO, Y. Fujita Tsuguharu no 1930 nendai. Tsuji Nobuo, “Senseu Kanreki Kinekai”, ed. *Nihon bijutsushi no suimiyaku*. Tóquio: Perikansha, 1993, v. 2, pp.621-48 apud BIRNBAUM, op. cit., p.190. Tradução minha.

De grosso modo, também podemos cogitar a ideia de que essa experiência inicial com a pintura mural tenha contribuído na produção de trabalhos posteriores, tal como seu painel *Fête des Quatre Saisons* (1937) sobre as festas das quatro estações da cidade de Akita e suas pinturas em larga escala sobre temas bélicos durante a Segunda Guerra, enquanto desempenhava o papel de pintor e presidente da Associação de Arte do Exército do governo japonês.

## Referências bibliográficas

ADES, D. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

AMARAL, A. “Foujita no Brasil: pesquisa em andamento”. In: AMARAL, A. **Textos do Trópico de Capricórnio**. São Paulo: Ed. 34, 2006, v.1, p. 63-73.

AMARAL, A. **Um círculo de ligações: Foujita no Brasil, Kaminagai e o jovem Mori**. São Paulo: CCBB, 2008.

BIRNBAUM, P. **Glory in a Line: A Life of Foujita-The Artist caught between East & West**. Nova York: Faber and Faber, 2006. [e-book]

BUISSON, S. **La vie et l'œuvre de Leonard-Tsuguharu Foujita**. Paris: ACR, 1987.

CABA, V. S.; ORIA, F. G. “Foujita en México: un episodio de colaboración y mecenazgo, y un retrato de Modigliani. **Boletín de arte**, nº 34, pp. 125-145, 2013. Disponível em: [https://www.uma.es/media/files/03\\_12\\_SOT.pdf](https://www.uma.es/media/files/03_12_SOT.pdf) Acesso em: 12 de maio de 2020.

DOWER, J. W. “Modernity and Militarism”. In. DOWER, J. W.; MORSE, A. N.; ATKINS, J. M; SHARF, F. A. **The brittle decade: visualizing Japan in the 1930s**. Boston: MFA Publications, c. 2012, pp.09-49.

Foujita no Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ano II, nº 520, 22 de nov. 1931, p.19.

FUJITA, T. “cheerful, bright, warm: Burajiru kōhi no hekiga ni tsuite”. **Sōgō bijutsu**, fev. 1935, p.36. apud BIRNBAUM, Phyllis. **Glory in a Line: A Life of Foujita-The Artist caught between East & West**. Nova York: Faber and Faber, 2006, p.188

GRIECO, A. “*Arrivons dimanche* (Foujita no Rio de Janeiro)”. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 2, n<sup>o</sup>4, pp. 95-109, jan./jun. 2002. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n4\\_Grieco.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n4_Grieco.pdf) Acesso em: 06 de jun. 2018.

HAYASHI-HIBINO, Y. “Foujita: A Retrospective”. In: **FOUJITA: A Retrospective - Commemorating the 50th Anniversary of his Death**. Tokyo: Metropolitan Art Museum; Kyoto: The National Museum of Modern Art, 2018, pp. 212-221.

JOBIM, J. [Carta] 1936 jul. 1, Rio de Janeiro, RJ [para] Candido Portinari, [Rio de Janeiro, RJ]. Acervo Projeto Portinari.

SNOW, N. “1930 Café do Brasil in Ginza: Propagation of Coffee in Japan.” **The Globe Asahi Shimbun**, 22 out. de 2018, n.p. Disponível em: <https://globe.asahi.com/article/11892029> Acesso em: 03 de maio de 2020.

TIPTON, E. K. “Cruising Ginza: Seeking Modernity in Tokyo during the 1920s and 1930s.” **Literature & Aesthetics**, v. 17, n<sup>o</sup>1, jul. 2007, p. 125-139. Disponível em: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/view/4929/5621> Acesso em 10 de jun. de 2020.

TIPTON, E. K. “The Cafe: Contested Space of Modernity in Interwar Japan”. In: CLARK, J.; TIPTON, E. K. (eds). **Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s**. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2000.

TSUJI, N. **History of Art in Japan**. Trad. de Nicole C. Rousmaniere. Nova York: Columbia University Press, 2019, pp.426-427.

## Sobre a autora

Eugênia Pereira da Silva é bacharel e licenciada em História, com ênfases em História da Arte e Patrimônio Histórico e Cultural, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp). Cursa segunda graduação em Administração Pública (FCA/Unicamp), nessa área tem como principais temas de interesse: Gestão de Pessoas, Gestão de Carreira, Políticas Públicas e Estudos de Gênero. Participa dos projetos de extensão universitária: Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares (ITCP/Unicamp) e Projeto de Extensão em Educação Política (PROEEP/Unicamp). Também desenvolve iniciação científica na área de mercado de trabalho e políticas públicas de gênero, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PIBIC - CNPq).

Histórias da Arte em construção

# O teatro do chafariz ou o indígena e a nação

Francislei Lima  
da Silva



*Para Carlos<sup>1</sup>*

Palavras-chave

Alegoria. Chafariz. Conceição do Mato Dentro.

Indígena. Nação.

### Resumo

No ano de 1825 o povoado de Conceição do Mato Dentro festejou o reconhecimento da Independência do Brasil por Portugal com a fabricação de um chafariz. Como ornamento para o pedestal de onde saem quatro bicas de água foi fabricada a escultura de um indígena. A escolha do nativo emplumado enquanto alegoria para a nação possibilita-nos aprofundar o estudo sobre a edificação de monumentos da água nas Minas, desde o período colonial, a partir de uma série de imagens que os demarcam como espaço simbólico-alegórico, de ostentação do poder e conformação de uma visualidade, em que certos elementos próprios da “terra” pudessem conferir singularidade ao Brasil Independente.

A presente narrativa faz parte das discussões propostas para a minha tese, em andamento, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Dalcanale Meneses, acerca da ornamentação das bicas de chafarizes e lavatórios de igrejas e capelas em Minas Gerais, no período que se estende da década de 1730, chegando à figuração do indígena emplumado no ano de 1825 (figura 1) - tema a ser apresentado neste texto.

1 Dedico este artigo ao Prof. Dr. Carlos Lima Junior, importante companheiro de pesquisa e de vida, por toda a sua contribuição para que esse texto tomasse corpo a partir das suas correções e indicações relevantes acerca das imagens da independência e da presença indígena na escultura e na pintura de história, no tocante aos objetos de suas pesquisas sobre a produção artística do século XIX.



Figura 1: Atribuído ao mestre José Caetano (s/r). **Chafariz de Conceição do Mato Dentro**, 1825. Pedra sabão, 320 x 219 x 212 cm. Fonte: Fotografia de Eric Hess, 1960. Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro/RJ.

Em um artigo publicado no ano de 1972, no jornal Estado de Minas, o articulista Polycarpo Moreira descreve “o famoso chafariz de Conceição do Mato Dentro” com as seguintes palavras:

*Encimando esse bizarro conjunto (composto por quatro carancas) e rematando o cônico capitel de uns oitenta centímetros da base, apresenta-se uma imponente figura de índio, ereto, braços em ângulo, com as mãos apoiadas nos flancos – ilhargas robustas, encobertas por uma tanga, tendo na cabeça um cocar de penas recurvadas, como ornato de gala... tudo em perfeita e anatômica escultura de pedra-sabão<sup>2</sup>.*

O elogio feito ao monumento num momento de valorização do patrimônio artístico em Minas, entretanto, não discute os porquês da escolha do nativo emplumado como alegoria para a nação para esse povoado, possibilita-nos aprofundar o estudo sobre a edificação de monumentos da água nas Minas, desde o período colonial, a partir de uma série de imagens que demarcam o chafariz enquanto espaço simbólico-alegórico, de ostentação do poder e conformação de uma visualidade, em que certos elementos próprios da “terra” pudessem conferir singularidade ao Brasil Independente.

“abril de 1825 - quarto da Independência do Império”<sup>3</sup>. É essa a inscrição na faixa que arremata o pedestal do chafariz de Conceição do Mato Dentro<sup>4</sup> (figura 2) erigido na praça daquela cidade que tinha posição geográfica estratégica na capitania de Minas Gerais. Isso porque, estava situada exatamente entre Vila Rica e a Vila do Príncipe do Serro Frio, principal região da mineração no período colonial e rota de escoamento do ouro, portanto. Naquela altura, o lucro com a exploração das jazidas de minério já não era tão avultado como no último quartel do século XVIII, período que coincide, de certa maneira, com a edificação dos demais chafarizes mapeados nos povoados mineiros. A data e o enunciado, escritos em português, serviam para perpetuar a ação político-teológica de Cônego Bento Alves Gondim e o Comendador Joaquim Bento Ferreira Carneiro<sup>5</sup>, além de especificar sua iniciativa enquanto resultado do governo imperial, e não mais colonial. Pareado a isso, não podemos descartar a hipótese de que a necessidade da inscrição estava relacionada ao tenso processo de reconhecimento da Independência por parte de Portugal ocorrido somente em agosto de 1825, mas cuja negociação já estava em curso desde abril daquele ano.

**2** MOREIRA, J. Polycarpo. O famoso chafariz de Conceição do Mato Dentro. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, s/n, 22 set. 1972. [grifos nossos]

**3** *Ibidem*.

**4** Agradecemos Silvana Núcia de Souza Lages, então Secretária de Cultura e do Patrimônio Cultural do Município de Conceição do Mato Dentro, por sua atenção com nossa pesquisa, disponibilizando-nos o inventário do chafariz, bem como das imagens apresentadas neste artigo.

**5** SOUZA, Wladimir Alves de (org.). **Guia dos bens tombados de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1985, p. 80.



Figura 2: Eric Hess Photo. **Vista do chafariz na Praça D. Joaquim, 1960.**

Fonte: Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro/RJ.

O chafariz foi construído em meio à configuração do Estado Político Independente, portanto, na preferência pela figura de um nativo a ser disposto como emblema, para aformosear um chafariz naquele ano, e não santos, delfins e outras monstruosidades aquáticas que compunham o repertório dos artífices que atendiam às encomendas de carrancas esculpidas em pedra sabão para as bicas d'água. Desse modo, na esteira da problemática sobre a seleção dos motivos para a ornamentação dos monumentos da água em Minas, precisamos falar sobre a figuração da/o indígena na composição do teatro do chafariz. Não perdendo de vista, que a fabricação dos ornamentos para as bicas d'água se davam na dupla função de equipar e aformosear a arraiais, vilas e cidades com todos os itens fundamentais

para a conveniência e o decoro do espaço urbano, já que “põe em cena” todos os princípios básicos que orientavam a vida naqueles povoados, como bem nos ensinou Rodrigo Bastos<sup>6</sup> e João Adolpho Hansen<sup>7</sup>. À beira do tanque das águas, mirando os símbolos e metáforas do poder oferecidos pelo Senado da Câmara e seus agentes políticos, as relações sobre o cotidiano se descortinam.

A imagem do nativo não era novidade no período em questão, ao contrário. Porém, como atesta Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona<sup>8</sup>, havia um nítido trânsito entre as alegorias da América para a figuração da pátria<sup>9</sup>. Fosse em carto-

grafias, gravuras ou pinturas em forro de madeira, esse repertório estava em circulação pelas Minas já no setecentos durante a colônia. Como vemos no caixotão de uma das salas da Casa de Intendência e Fundação do Ouro da Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará, hoje sede do Museu de Ouro, uma mulher indígena com seu cocar de penas, enquanto alegoria da América, acompanhada de um papagaio, se encontra junto à margem de um rio, lugar privilegiado já há muito para a fixação do mito fundacional de uma territorialidade por meio de suas nascentes. Imaginário esse construído e reforçado não somente pela descrição dos viajantes, à exemplo da Carta de Caminha, para quem as águas eram abundantes e límpidas<sup>10</sup>, mas também por imagens tal como o frontispício que nos mostra um rio personificado e conhecido pela narrativa de Ovídio em suas metamorfoses<sup>11</sup>, coroado com caniços, fazendo as águas desaguarem de um vaso, acompanhado de um casal de nativos, diante de uma floresta que se entende gravura adentro como uma arquitetura verde sobre a paisagem brasileira.

Se a figura masculina toma lugar da alegoria feminina, o nativo, no caso do chafariz de Mato Dentro, substitui a divindade aquática tirada do panteão de deuses e deusas, ninfas e rios da antiguidade clássica para ser o elemento de identificação de um chafariz público, semelhante ao chafariz do Rossio, em Lisboa.

Aquele que porta uma coroa sobre a cabeça, de onde surgem plumas, se distingue do nosso mestiço com as mãos na cintura pelo tridente sustentado com o braço direito, montado sobre um delphin. Netuno aparece, ainda, nos desenhos de Luiz Gonzaga Pereira (1796-1868) reunidos em um álbum,

**6 BASTOS, Rodrigo. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

**7 HANSEN, João Adolfo.** Artes seiscentista e teologia política. TIRAPELI, Percival. **Arte sacra: Barroco memória viva.** 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora Unifesp, 2005, p. 180-189.

**8 CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo.** La India de la libertad: de las alegorias de América a las alegorias de la pátria. **Argos**, v. 27, n. 53, Caracas, dic. 2010.

**9** Agradecemos ao Prof. Dr. Alberto Chilon pela possibilidade de diálogo, apresentando-nos a pesquisa de Chicangana-Bayona, além de nos lançar uma série de perguntas a partir de suas pesquisas. Ver: CHILLÓN, Alberto. **A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889).** 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 2017.

**10 CAMINHA, Pero Vaz de. A primeira leitura do Brasil: a carta de Pero Vaz de Caminha.** São Paulo: Suzano, 2000.

**11 OVÍDIO. Metamorfoses.** Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.



datado em 1821, para os chafarizes do Campo Grande e de Loreto, em Portugal.

No Rio de Janeiro, já em finais dos setecentos, mestre Valentim escolheu substituir os delfins por animais da fauna local para o lugar das bicas no Passeio Público e do Largo da Carioca. São esculturas em bronze de jacarés, marrecas e lagartos. Ao contrário, em relação às alegorias da água, não deixou de fundir as esculturas de Eco, Narciso e um *putto* para os seus chafarizes monumentais<sup>12</sup>.

**12** Sobre o assunto ver: CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

**13** Exposição aberta ao público no Museu de Arte do Rio – MAR, no Rio de Janeiro, no período de 05/2019 a 04/2020.

**14** Agradecemos à prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Meneses pela indicação das leituras sobre o uso das plumas citados neste artigo, a partir de sua pesquisa sobre a produção de leques, no século XIX, com beija-flores taxidermizados. Ver: MENESES, Patricia Dalcanale. “Um gosto bem pronunciado pela história natural”: as ventarolas de beija-flor de M.&E. Natté entre ciência e arte. **Revista do Museu Paulista**, v. 29, 2021, p. 1-31.

**15** “A procissão de Stuttgart e outros eventos similares na Europa ajudam a ilustrar o fato de que o colonialismo do Novo Mundo também afetou a cultura, a política e a identidade europeia, de que a Europa também se tornou um espaço colonial após a expansão da Primeira Época Moderna.” BUONO, Amy. Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. **Figura: Studies on the classical tradition**. Campinas, SP: UNICAMP, vol. 6, n. 2, jul-dec 2018, p. 22.

**16** “In 1562, the French publishers and book illustrators André Breton and François Desprez published what is now known as the first costume book depicting the habits and

No ano de 2019, o Museu de Arte do Rio – MAR, exibiu entre os bens de seu acervo na exposição “O Rio dos Navegantes<sup>13</sup>” dois projetos de fonte para o Passeio Público do Rio, com a seguinte legenda explicativa junto dos desenhos emoldurados: “Alegoria do Brasil”. Nos desenhos aquarelados vemos duas mulheres de pé, portando os símbolos associados, antes, como atestado nos livros de emblemas, à identificação da América. Uma delas segura um papagaio, enquanto a outra mostra sua flecha, junto ao arco e uma esfera armilar. Ambas trajam as típicas plumagens<sup>14</sup> e adornos que seduziam o olhar estrangeiro, com os pés cravados sobre um monte de onde brotam plantas da terra, como o abacaxi, entre jacarés que se entrelaçam, vomitando a água que é despejada em uma grande concha. Tais como uma Vênus dos trópicos, essas mulheres alegóricas foram sendo cristalizadas no imaginário europeu sobre a colônia ao longo dos séculos, haja vista a gravura produzida por Jacob van Meurs (c. 1619-1679), em 1671, mostrando dois atlantes trazendo à costa a América sobre uma concha. Amy Buono<sup>15</sup>, em um importante artigo sobre a arte plumária Tupinambá e a imagem da América nos séculos XVI, XVII e XVIII, lança mão de uma procissão acontecida em Stuttgart, no ano de 1599, intitulada “Rainha da América”. Nela, também, uma mulher (com o corpo pintado e adornado de penas) é apresentada ao povo no ducado de Württemberg sentada sobre um trono, conduzido por outras figuras vestidas de plumagens e cocares.

Nesse emaranhado de imagens, é possível visualizarmos mais nitidamente as escolhas de Valentim para os referidos projetos conforme o repertório eloquioso ao projeto ultramarino português, dada a força de cada um desses elementos associados à mulher vendedora de aves<sup>16</sup>, penas e plumagens no comércio



*clothes worn by peoples in different parts of the world: the Recueil de la diversité des habits. In that volume, for the first time in a costume book, a Brazilian (indigenous) man is depicted wearing a feather ornament on his back, and the Brazilian women is described as someone who 'sells monkeys and parrots' to the Europeans. The printed representation of such exchanges seems to have corresponded to lived experiences in the other side of the Atlantic."* FRANÇOZO, Mariana. *Beyond the kunstkammer: brazilian feather-work in early modern Europe*. GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio (orgs.). **The global lives of things: the material culture of connections in the early modern world**. London and New York: Routledge, 2016, p. 113.

**17** Sobre o assunto, conferir, entre outras: RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de nação no Brasil** (1830-1870). São Paulo: Martins Fontes, 2004; SALIBA, Elias Tomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

**18** THIESSE, Anne-Marie. *Ficções criadoras: as identidades nacionais. Anos 90* – Revista de do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Volume 9. Número 15, 2001.

**19** Lilia Moritz Schwarcz discute essa construção simbólica do Império, em *A Mestizo and Tropical Country. The Creation of the Official Image of Brazil Independent. Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*. n. 80, 2006.

**20** "Assim como sucede com relação ao ato de coroar, Alegoria e Gênio compartilham algumas funções mais, como é o caso de pisar um animal: no caso da Alegoria algum tipo de fera e no caso do Gênio a hidra da Desunião e a Anarquia - que, entre as funções do

de artefatos da cultura material indígena na costa brasileira, servindo como evidência do sucesso do projeto colonizador europeu.

A opção pelo nativo do sexo masculino para Conceição do Mato Dentro, portanto, de traços marcadamente indígenas, seria uma tentativa de romper o forte vínculo com esse recente passado colonial e os estereótipos para a imagem da América Portuguesa. Seria nas Minas, portanto, que a temática nativista, num momento pontual para os debates sobre a conformação da identidade para a jovem nação, com a seleção de elementos locais, distinguiu-se daquela conformada pela antiga metrópole. Ainda que a associação do Brasil com o indígena alegórico ganhe maior vigor no Segundo Reinado, com obras da vertente do romantismo indigenista patrocinadas pelo próprio Imperador Pedro II<sup>17</sup>, logo após a Independência, o indígena passou a integrar esse repertório simbólico.

A escolha pelo indígena para figurar no topo do chafariz insere-se no esforço de conformação de uma visualidade para o Império, em que certos elementos próprios da "terra" pudessem conferir singularidade a esse novo Brasil Independente. Nesse esforço identitário<sup>18</sup>, além da exaltação da flora e fauna, o nativo, ainda que bastante idealizado e apresentado de uma maneira genérica, será incorporado à gramática de símbolos alusivos à jovem nação. Em detrimento dos negros escravizados que são figurados personagens da rua que se aglomeram junto às bicas dos chafarizes, tal como se cristalizou em nossa memória por meio das imagens de Debret, Pallière e Rugendas os indígenas serão alçados e mesclados à realeza<sup>19</sup>. Na gravura pertencente ao Museu Mineiro, por exemplo, um nativo ajoelhado aos pés do soberano lhe oferece a coroa. Já em outra, o filho de D. João está ao lado de uma figura feminina<sup>20</sup>, com aspectos "brancos", mas vestida como uma indígena, que se equilibra entre uma abertura no chão; espécie de metáfora para o novo tempo que surge para qual a figura de Pedro I aparece como a promessa de libertador. Nesses dois exemplos, para os quais nos atentou Carlos Lima Junior, os nativos ocupam um lugar subserviente e/ ou de dependência, e reafirmam o poder do protagonista da cena: o do Primeiro Imperador.

Gênio, e a mais importante, já que desde o começo vela pela união do Império. Mas a grande diferença entre eles é que, diante das representações

Já o nosso indígena não assiste passivo a um ato maior em sua cenografia. Feito de pedra sabão, justamente para perdurar no tempo, ele firma seus pulsos na cintura, com os pés cravados sobre o pedestal, olhando fixamente para o alto. Sua postura heroica, conferida pelas mãos do artífice pouco conhecido, é potencializada pelo manto enrolado em suas costas e pelas plumas que lhe servem de coroa, arrematada ao centro por uma pena metálica, assim como aquela que Netuno recebeu em sua coroa para o monumento de Lisboa. Netuno, enquanto divindade marinha, cede lugar à alegoria para as águas doces, do rio que se encontra com o mar. É o nativo quem conhece melhor do que ninguém a cartografia aquática da nação brasileira. Por isso, sob seus pés, a água é vomitada por quatro criaturas grotescas (figura 3) que arreganham suas grandes bocas para fazê-las desaguar no tanque. São figuras que personificam os mananciais, cujos corpos foram apreendidos no repertório do maravilhoso fantástico, e metamorfoseados em detalhes alegóricos para monumentos que vão desde a pureza da água *per si* até o emblema nacional evocado pelos agentes políticos naquele povoado, adornado entre as montanhas de Minas.



Figura 3: Atribuído ao mestre José Caetano (s/r). **Detalhe de uma das carrancas do chafariz de Conceição do Mato Dentro, 1825.** Fonte: Fotografia de Eric Hess, 1960. Arquivo Central do IPHAN, Rio de Janeiro/RJ.

## Referências Bibliográficas

BASTOS, Rodrigo. **A arte do urbanismo conveniente**: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BUONO, Amy. Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. **Figura**: *Studies on the classical tradition*, v. 6, n. 2, jul-dez 2018, p. 13-29.

Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9950/5324>. Acesso em: 5 fev. 2021.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A primeira leitura do Brasil**: a carta de Pero Vaz de Caminha. São Paulo: Suzano, 2000.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. La India de la libertad: de las alegorias de América a las alegorias de la pátria. **Argos**, v. 27, n. 53, dic. 2010.

Disponível em: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-16372010000200007&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372010000200007&lng=es&nrm=iso&tlng=es). Acesso em: 5 fev. 2021.

CHILLÓN, Alberto. **A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 2017.

CHILLÓN, Alberto. O Gênio do Brasil e as Musas: Um manifesto ideológico numa nação em construção. **19&20**, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014.

Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_amc.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_amc.htm). Acesso em: 5 fev. 2021.

FRANÇOZO, Mariana. *Beyond the kunstkammer: brazilian feather-work in early modern Europe*. In: GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio (orgs.). **The global lives of things: the material culture of connections in the early modern world**. London and New York: Routledge, 2016, p. 113.

HANSEN, João Adolfo. Artes seiscentista e teologia política. In: TIRAPELI, Percival. **Arte sacra**: Barroco memória viva. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora Unifesp, 2005, p. 180-189.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2006.

MENESES, Patricia Dalcanale. “Um gosto bem pronunciado pela história natural”: as ventarolas de beija-flor de M.&E. Natté entre ciência e arte. **Revista do Museu Paulista**, v. 29, 2021, p. 1-31. Disponível em: [https://www.academia.edu/44961707/\\_Um\\_gosto\\_bem\\_Pronunciado\\_pela\\_Hist%C3%B3ria\\_Natural\\_as\\_ventarolas\\_de\\_beija\\_flor\\_de\\_M\\_and\\_E\\_Natt%C3%A9\\_entre\\_ci%C3%Aancia\\_e\\_arte](https://www.academia.edu/44961707/_Um_gosto_bem_Pronunciado_pela_Hist%C3%B3ria_Natural_as_ventarolas_de_beija_flor_de_M_and_E_Natt%C3%A9_entre_ci%C3%Aancia_e_arte). Acesso em: 5 fev. 2021.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SALIBA, Elias Tomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991. SOUZA, Wladimir Alves de (org.). **Guia dos bens tombados de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1985.

THIESE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. **Anos 90** – Revista de do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Volume 9. Número 15, 2001.

## Sobre o autor

Francisley Lima da Silva é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (PPGHIST/IFCH/UNICAMP), com pesquisa dedicada às imagens da água em chafarizes e lavatórios na Minas colonial (século XVIII e XIX), sob orientação da Profa. Dra. Patrícia Dalcanale Meneses. É bolsista pela Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em História pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora - ICH UFJF (2011), com a dissertação orientada pela Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo, sobre a edificação de monumento da água nas estâncias hidrominerais de Caxambu e Lambari entre os anos de 1885-1920, bem como sobre a identificação e descrição de um repertório artístico hidro mitológico para a ornamentação de fontes, chafarizes e pavilhões que compunham as áreas verdes. Formado em História (Licenciatura Plena) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2009). Atua nos seguintes temas:

arte brasileira séculos XVIII e XIX; chafarizes e lavatórios de igrejas coloniais luso-brasileiras; estâncias hidrominerais do sul de Minas Gerais; iconografia da água; hidro mitologia. É membro do NEPHES - Núcleo de Ensino e Pesquisa em História, Educação e Sociedade (CNPq), sediado na Unidade Campanha da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG Campanha), coordenado pela Prof. Dr. Márcio Eurélio Rios de Carvalho. Participa, também, do grupo Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna (CNPq), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ| Rio de Janeiro), coordenado pela Profa. Dra. Maria Berbara.

Histórias da Arte em construção

“De César a  
Mussolini!”:  
Expressões do  
Império fascista na  
Exposição Colonial  
de Nápoles em 1940

João Pedro Rangel  
Gomes da Silva



## Palavras-chave

Exposições coloniais. Arte e Poder. Racismo. Alteridade.

## Resumo

O objetivo central deste trabalho é realizar uma aproximação às relações entre colonialismo tardio italiano, arte, arquitetura e urbanismo. A perspectiva antropológica ao lado da análise sistemática e relacional das imagens permite alcançar dinâmicas vinculadas ao racismo e dominação do colonialismo tardio italiano que escapam a sua auto representação textual no período, sendo, concomitantemente, um instrumento para enfrentar o silenciamento que o cerca.

As exposições coloniais foram negligenciadas propositalmente pela memória pública europeia, num processo de silenciamento do próprio passado colonial recente. No caso da Itália, o pós-guerra produziu a ilusão antifascista e a crença da inexistência de um colonialismo italiano<sup>1</sup>. Este trabalho se insere num esforço de enfrentar o silenciamento em torno do colonialismo tardio italiano a partir de uma exposição colonial. Fascismo e colonialismo apresentam-se na história contemporânea como versões do racismo e como formas de construir e desprezar, concomitantemente, as diferenças que acompanham uma humanidade comum. Lembrar e compreender as exposições coloniais é manter-se alerta diante da desumanização e exotização que não cessaram com as lutas anticoloniais.

Através dessa exposição foi possível explorar uma tradição expositiva em um momento historicamente preciso da história da Itália e pensar o colonialismo italiano e suas sobrevivências contemporâneas com as imagens. O esforço realizado aqui foi o de descrever e analisar uma produção de alteridade hierarquizada e exotizante, que se utiliza de tradições artísticas e arquitetônicas europeias para justificar e legitimar a dominação e a violência em terras e gentes sob dominação colonial.

Nesse sentido, os objetivos são refletir sobre a expressividade das imagens e sua sobrevivência; a produção de imagens sobre o outro; a produção de alteridades; a produção de identidades nacionais; e por fim, as relações entre arte, poder e racismo na Exposição Colonial de Nápoles.

Inaugurada em 9 de maio de 1940, 4 anos após a proclamação do império fascista com a anexação da Etiópia, finalmente a Itália havia conquistado “seu império”. Sendo a única nação europeia a perder para uma nação africana em 1885-86, essa vitória militar foi celebrada enfaticamente.

As exposições coloniais faziam parte e estavam ao lado das exposições universais. Elas foram uma tradição expositiva ocidental e eram um lugar de disputas na produção de classificações da diversidade que era tipificada e fixada, o que por sua vez, corresponderia a diferentes estágios do desenvolvimento humano.

Nessas exposições os impérios se definiam através dessas construções sobre o outro, constituindo um momento em que a construção do objeto colonial coincide com a construção do sujeito colo-

<sup>1</sup> VON HENNEBERG, Krystyna Clara. *Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy*. *History & Memory*, v. 16, n. 1, p. 37–85, 2004.

nizador. Como buscarei demonstrar ao longo deste trabalho o próprio colonialismo italiano foi de suma importância para uma construção de uma identidade nacional e suas concepções sobre raça e imaginários geográficos

## Material documental

Esta pesquisa se fundamentou no material documental intimamente vinculado aos registros fotográficos da construção e realização da Exposição Colonial de Nápoles sob duas perspectivas:

Uma verbo-visual de uma revista de arte mensal milanesa, *Emporium Parole e Figure*, que tem 63 fotografias e 13 páginas de pequenos tópicos descrevendo os espaços da exposição e sua importância. A revista, fundada em Bergamo por Paolo Gaffuri e Angelo Ghisleri em 1895, foi referência para os artistas e a arte italiana. Através dela podemos nos aproximar de uma descrição possível dos espaços, prédios, galerias e pavilhões construídos para celebrar “o grande Império fascista”.

Outra essencialmente visual com as fotografias de Federico Patellani, importante fotógrafo neorrealista italiano que estabeleceu na Itália o fotojornalismo. Suas 242 imagens, enquanto fotógrafo oficial da exposição, estão armazenadas no arquivo digital *Lombardia Beni Culturali*.

Para elaboração desta pesquisa optamos por uma dupla entrada a este material: 1) a entrada etnográfica de acordo com o trabalho do antropólogo Omar Ribeiro Thomaz<sup>2</sup>, de descrição dos processos de dominação colonial e de uma sobreposição entre império e nação; 2) a entrada de pensamento por imagens e desenvolvimento de montagens de acordo com a proposta de Aby Warburg<sup>3</sup>, que orienta o olhar de forma sensível, a partir da formulação experimental de arranjos visuais e painéis com o objetivo de analisar como as imagens colocadas em associação para que vistas em seus detalhes permitam pensar e problematizar para além do visível que está dado em direção a outros modos de conhecer antropologicamente.

A singularidade desse trabalho é a exploração desses grandes arquivos imagéticos. O acesso às imagens e a análise possibilitada com elas implicaram em um delicado processo de olhar e seleção das imagens, pois uma imagem se transforma quando disposta ao lado de outras, em termos de forma, feição e acepção<sup>4</sup>.

2 THOMAZ, Omar Ribeiro. **Ecos do atlântico sul**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

3 WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. 1a ed. Madri: Akal, 2010.

4 SAMAIN, Etienne (Org.). **Como Pensam as Imagens**. 1a ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

Está presente na bibliografia especializada sobre o fascismo o lugar da mobilização de paixões que o dão força e coesão. No entanto, não pude encontrar na bibliografia sobre a Exposição Colonial de Nápoles reflexões mais detidas sobre a formulação de determinados gestos e emoções expressos nos pavilhões e setores expositivos. Nesse sentido, o trabalho realizado foi explorar alguns gestos expressivos e emoções que atravessam a exposição. Apresentarei, com as imagens, a busca da Itália colonial e posteriormente fascista de estabelecer uma conexão imediata com o império romano, imaginado como fundamentalmente masculino, branco, bélico e conquistador.

Antes do fascismo, durante os governos liberais a colonização já era justificada enquanto uma necessidade de defender a cultura europeia da decadência do Oriente. A Itália, suposta herdeira da tradição romana cristã, deveria combater os infiéis, especialmente no mediterrâneo, para reafirmar seu domínio cultural como baluarte do ocidente contra a barbárie.<sup>5</sup>

Os estudos arqueológicos e a filologia romana foram importantes para a formação de uma cultura acadêmica italiana que poderia contribuir na criação de uma identidade nacional<sup>6</sup>. Até 1870 a unificação italiana não era algo consolidado, pois faltava uma unidade entre os italianos.

A arqueologia era apresentada como evidência de civilização, ao mesmo tempo em que civilização era entendida como arquitetura. Para os nacionalistas italianos, os resquícios arqueológicos eram entendidos enquanto traços inegáveis de uma longa “história augusta”, o tipo de história que se conecta a César. A noção de que a Itália seria “civilizada” se construiu em termos arquitetônicos, a fim de revelar a

suposta superioridade dos italianos sobre os povos colonizados. Nesse sentido, havia a noção de que a força da arquitetura romana havia permanecido até o presente, sendo redescoberta pelos arquitetos modernistas que encontravam ali simplicidade e grandeza.<sup>7</sup>

Os projetos coloniais italianos eram invariavelmente autorreferenciais, por vezes as construções eram pensadas para serem vistas por outras potências europeias, por vezes pelos colonizados, mas sempre pelos italianos. Assim, cada empreitada colonial era promovida como reforço a identidade e unidade nacional, implicando que possessões coloniais deveriam ser fundamento contra a desin-

**5** GRAVANO, Viviana. *La Romanità dell'Italia coloniale e fascista. La partecipazione Italiana alla Exposition Coloniale de Paris del 1931. Italianità*, v. ano 6, n. 23, 31 Ago 2016. Disponível em: <http://www.roots-routes.org/la-romanita-dellitalia-coloniale-fascista-la-partecipazione-italiana-alla-exposition-coloniale-de-paris-del-1931-viviana-gravano/>. Acesso em: 27 abr 2019.

**6** Idem.

**7** FULLER, Mia. *Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism*. 1 edition ed. London; New York, 2007, p.1.

tegração e possível perda de autonomia. O projeto colonial era integral à batalha por maior modernidade e legitimação do estado.<sup>8</sup>

No caso italiano três noções foram elementos unificadores e catalizadores para a criação de uma identidade nacional moderna que a Itália não possuía: Mediterraneidade, romaniidade e cristandade. Estas noções apesar de terem sido muito valorizadas durante o período fascista, na verdade remontam ao período de nascimento da própria Itália enquanto Estado unitário.

As montagens a seguir foram produzidas inicialmente para um ensaio publicado na revista *Iluminuras*.<sup>9</sup> No entanto, um segundo olhar sobre elas para a minha comunicação possibilitou a elaboração de uma análise renovada e atualizada, tendo em vista que as possibilidades de análise não se esgotam. As expressividades das imagens possibilitaram esta revisita, pois não encarei as montagens como uma forma de territorialização das imagens, pelo contrário, busquei abri-las e suscitar questões.

As fotografias da Exposição Colonial de Nápoles nos revelam *aquilo que foi*, mas também *aquilo que sobrevive*. Para o que interessou a esta pesquisa, isso significou um trabalho a partir da noção de montagem, que teve como objetivo abrir as imagens, suscitar questões e propor uma maneira de conhecer visualmente a experiência colonial italiana, explorando suas tensões e dinâmicas próprias. Não se tratou de estabelecer percursos únicos e estanques, mas realizar um convite a uma exploração visual com as imagens.

Ao elaborar a montagem 1, pensei no percurso estabelecido por Patellani da exposição, que nos possibilita compreender como ele construiu sua própria narrativa sobre este evento. Estas imagens nos permitem observar diversas dinâmicas das relações entre os espectadores e as “obras” expostas, com os prédios, pátios, pavilhões e, sobretudo, com os nativos que foram levados à exposição como exemplo vivo da vida nas colônias.

Nesse sentido, as questões que se colocam aqui são: Como encarar a tensão entre proximidade e distinção entre os espectadores e os nativos? Em particular, Patellani se aproximava dos nativos fazendo séries de fotografias sob distintas perspectivas e composições, o que seu ato fotográfico eternizado nos retratos sobre os nativos nos possibilita compreender sobre a própria relação dele com esses nativos? Como encarar a sensibilidade e beleza fotográfica de Patellani sobre um evento colonial racista?

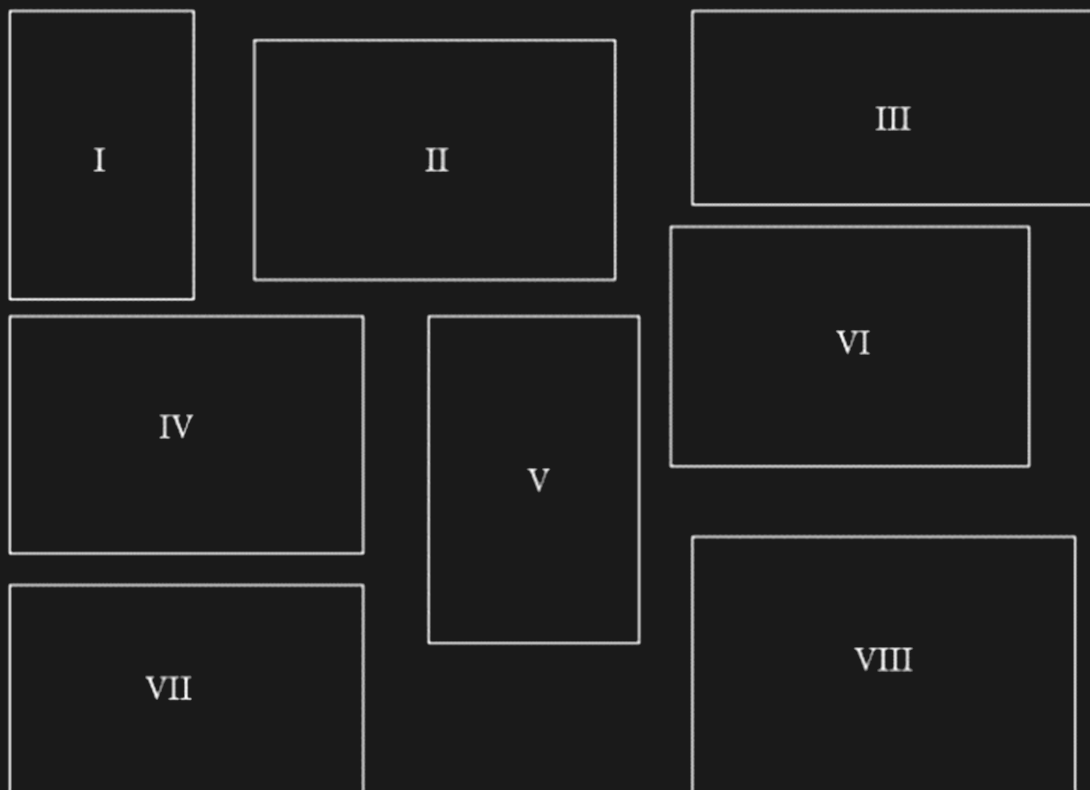
<sup>8</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>9</sup> Ensaio publicado no dossiê “Antropologia das imagens: ‘supervivência’ dos arquivos e imaginação dos tempos” na *Revista Iluminuras* v. 21, n. 53, agosto 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/100241>. Acesso em: 18 ago 2020.



**Figura 1:** Montagem 1. Acervo: Lombardia Beni Culturali e Emporium: Parole e Figure. Montagem visual do autor.





**Figura 2:**

I. PATELLANI, Federico. **Inaugurazione della Triennale delle Terre d'Oltremare - visitatori - indigeno africano**. 135mm (24 x 36 mm), 1940. Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0014855/>. Acessado em 5 nov. 2019.

II. PATELLANI, Federico. **Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'oltremare - parco faunistico - progetto di Luigi Piccinato - visitatori**. 135 mm (24 x 36 mm), 1940. Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010484/>. Acessado em: 5 nov. 2019.

III. ROSSO, Giulio. **Padiglione "Roma antica sul mare"**. Pittura murale, 1940. Disponível em: [http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=X-](http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=X-CII&pagina=XCII_548_095.jpg)

[CII&pagina=XCII\\_548\\_095.jpg](http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=X-CII&pagina=XCII_548_095.jpg). Acessado em: 5 nov. 2019.

IV. PATELLANI, Federico. **Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'oltremare - settore Produzione e Lavoro - padiglione della Pesca - esterno - visitatori**. 135mm (24 x 36 mm), 1940. Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010481/>. Acessado em 5 nov. 2019.

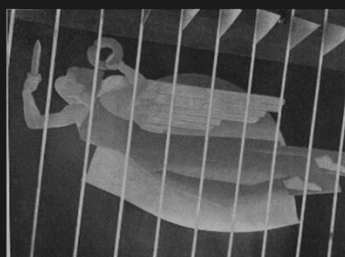
V. PATELLANI, Federico. **Allestimento della Triennale delle Terre d'Oltremare - indigeno africano**. 135mm (24 x 36 mm), 1939 Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010418/>. Acessado em: 5 nov. 2019.

VI. PATELLANI, Federico. **Prima Mostra Triennale delle Terre**

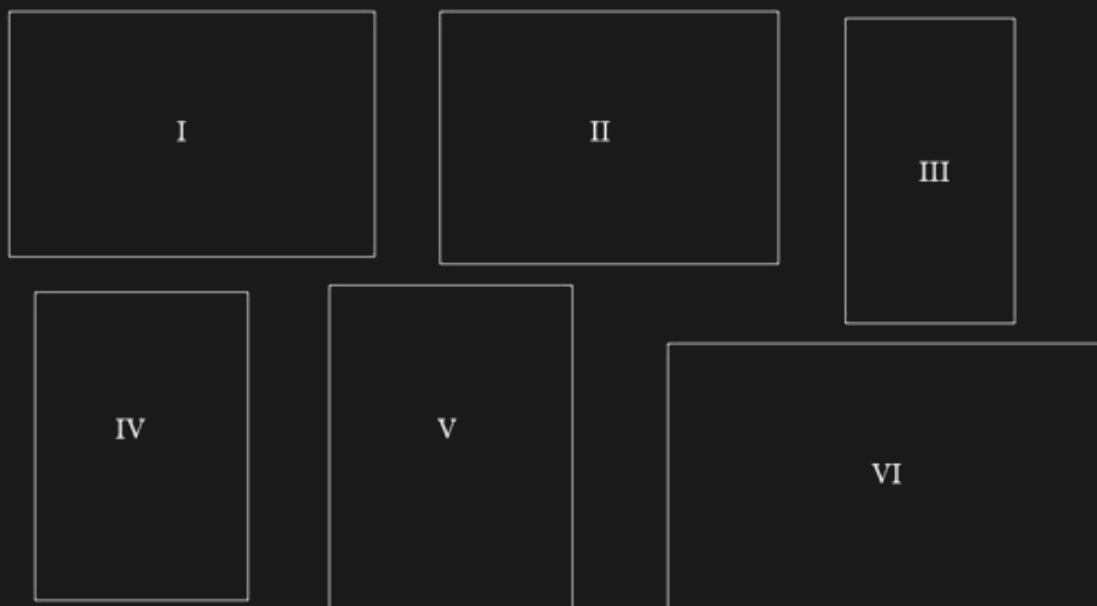
**Italiane d'oltremare - padiglione delle Repubbliche Marinare - cortile di Amalfi - visitatrice**. 135mm (24 x 36 mm), 1940. Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010441/>. Acessado em: 5 nov. 2019.

VII. **Libia la casetta rurale del "podere tipo"**, 1940. Disponível em: [http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=X-CII&pagina=XCII\\_548\\_081.jpg](http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=X-CII&pagina=XCII_548_081.jpg). Acessado em: 5 nov. 2019

VIII. PATELLANI, Federico. **Allestimento della Triennale delle Terre d'Oltremare - baracche degli operai**, 1939. 135mm (24 x 36 mm). Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0014812/>. Acessado em: 5 nov. 2019.



**Figura 3:** Montagem 2. Acervo: Lombardia Beni Culturali e Emporium: Parole e Figure. Montagem visual do autor.



**Figura 4:**

I. PATELLANI, Federico. **Allestimento della Triennale delle Terre d'Oltremare - donne africane**, 1939. 135mm (24 x 36 mm). Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0010401/>. Acessado em: 5 nov. 2019.

II. GIANPAOLO. **Padiglione R. Esercito: "La vittoria"**, 1940. Pittura murale. Disponível em: [http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII\\_548\\_103.jpg](http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_103.jpg). Acessado em: 5 nov. 2019.

III. BASALDELLA, Mirko. **La vittoria**, 1940. Disponível em: <http://www.artivisive.sns.it/>

[galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII\\_548\\_097.jpg](http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_097.jpg). Acessado em: 5 nov. 2019.

IV. PATELLANI, Federico. **Inaugurazione della Triennale delle Terre d'Oltremare - statua dell'arcangelo Michele**, 1940. 135MM (24 X 36 mm). Disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g01.0-0014847/>. Acessado em: 5 nov. 2019.

V. MEZZINA, Sergio. **Padiglione la "civiltà cristiana in Africa", salone principale con l'altare al quale, per speciale concessione del S. Padre, viene celebrata la santa messa. La grande fascia**

**immediatamente sovrastante all'altare è un bassorilievo dorato, dello scultore pericle fazzini, rappresentante "I padri missionari"** – In alto, la carta che indica l'espansione missionaria in Africa – **Allestimento curato dall'arch. Sergio Mezzina**, 1940. Disponível em: [http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII\\_548\\_075.jpg](http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_075.jpg). Acessado em: 5 nov. 2019.

VI. **Nel padiglione di "Roma antica sul mare", Gli imperatori romani**, 1940. Disponível em: [http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII\\_548\\_073.jpg](http://www.artivisive.sns.it/galleria/libro.php?volume=XCII&pagina=XCII_548_073.jpg). Acessado em: 5 nov. 2019.

Na Itália, os estudos e teorias sobre as diferenças raciais ganhavam força progressivamente em trabalhos como do antropólogo Giuseppe Sergi. Esta corrente argumentava que africanos e italianos pertenciam à mesma raça, portanto teriam a mesma origem, mas os primeiros teriam preservado suas características com o florescimento da civilização grega e romana, enquanto os africanos teriam se tornado bárbaros através dos séculos. Dessa maneira, a bacia do mediterrâneo é ao mesmo tempo motivo de proximidade com o continente africano por razões espaciais e étnicas, mas distinta por razões históricas e culturais.<sup>10</sup>

Trata-se de um movimento de redefinição espacial, identitária e social do que era considerada a pátria. A tensão entre proximidade e distanciamento, pode ser observada nessa montagem ao nos atentarmos para algumas imagens e suas relações.

A imagem 3, ao trazer inscrito *I romani padroni nel Mediterraneo* junto a um mapa da bacia do mediterrâneo e uma justaposição de cabeças – provavelmente “tipos romanos” – escancara essa construção histórico-identitária que se associa a produção de uma alteridade hierarquizante; as imagens 5 e 1 possibilitam perguntarmos sobre a relação estabelecida entre espectadores e os nativos expostos. Ambas foram tiradas por Federico Patellani e permitem explorar essa tensão entre proximidade e distanciamento, tanto entre os visitantes, quanto no próprio ato fotográfico de Patellani; as imagens 4 e 7 compartilham suas perspectivas sobre os edifícios. A superior possui algumas características modernas, supostamente o topo da civilização e arquitetura, a inferior fazia parte das “vilas indígenas” construídas para encenar a vida nas colônias. A princípio, ambas estariam em polos opostos civilizacionais, no entanto ao olhar mais atentamente podemos observar certa semelhança entre elas, que têm em comum uma simplicidade e a utilização de arcos, mais uma vez é possível pensar na tensão entre proximidade e diferenciação.

Para produzir a montagem 2, selecionei algumas obras e salões criados para a exposição que foram formuladas enquanto

símbolos da herança da grandeza do império romano. Destaco as denominadas pelos artistas como *La vittoria*, que remetem à vitória fascista e compartilham entre si asas, alguma lança ou espada, e certo alongamento vertical ou horizontal. Estas figuras remetem à Deusa grega Niké que na mitologia romana ganhou o nome de Victória. Ao lado delas coloquei a fotografia das mulheres indígenas levadas à exposição, que, de forma curiosamente

<sup>10</sup> GENDUSO, Francesca. *Mediterraneità in bilico: la costruzione dell'italianità attraverso la conquista dell'oltremare*. *Italianità*, v. ano 6, n. 23, 21 Out 2016, p.3. Disponível em: <http://www.roots-routes.org/mediterraneita-bilico-la-costruzione-dellitalianita-la-conquista-delloltremare-francesca-genduso/>. Acesso em: 27 abr 2019.

similar, compartilham de alguns desses gestos, em especial a mulher com a criança em primeiro plano. Algumas questões que se colocam a partir desta montagem são: Como gestos foram incorporados na narrativa fascista? Qual o lugar da história e arqueologia nessa reivindicação gestual romana? Em que medida foram formuladas na exposição experiências sensoriais e emotivas?

O regime fascista expunha e narrava uma identidade nacional baseada no passado romano e cristão. Mussolini tinha um grande interesse pela arquitetura, que diversas vezes declarou como a grande arte. Ele via a arquitetura como uma das principais ferramentas de reeducação dos italianos, em vista de formar o novo “homem italiano” que o fascismo sonhava em fazer nascer. Assim, arquitetura, antropologia, as imagens e a arte visual tiveram um papel fundamental para a celebração absoluta da italianidade, de sua origem gloriosa romana e de seu destino prometido<sup>11</sup>.

Isso fica evidente com o salão de imperadores romanos na imagem 6, mas é possível observar a romanidade e cristandade também presentes na imagem 5 do pavilhão “a civilização cristã na África” onde foi celebrada a “santa missa”. O quadro ao

fundo nos revela o que estava ao “altar do império”: um mapa da África indicando a expansão missionária, algo que era encarada como um fardo branco dos europeus, em sua missão para civilizar os selvagens.

Assim, foi possível observar sob uma nova perspectiva o processo de criação de uma identidade nacional italiana e na justificação da conquista colonial, que se vinculava a um momento de constituição e disseminação do racismo.

<sup>11</sup> FERLITO, Alessandra. Re-inventare l'italianità: la Triennale delle Terre italiane d'Oltremare. **Italianità**, v. ano 6, n. 23, 1 Nov 2016, p. 3. Disponível em: <http://www.roots-routes.org/re-inventare-litalianita-la-triennale-delle-terre-italiane-doltremare-napoli-alessandra-ferlito/>. Acesso em: 27 abr 2019.

## Referências Bibliográficas

FERLITO, Alessandra. Re-inventare l'italianità: la Triennale delle Terre italiane d'Oltremare. **Italianità**, v. ano 6, n. 23, 1 Nov 2016. Disponível em: <http://www.roots-routes.org/re-inventare-litalianita-la-triennale-delle-terre-italiane-doltremare-napoli-alessandra-ferlito/>. Acesso em: 27 abr 2019.

FULLER, Mia. **Moderns Abroad: Architecture, Cities and Italian Imperialism**. 1 edition ed. London; New York, 2007.

GENDUSO, Francesca. Mediterraneità in bilico: la costruzione dell'italianità attraverso la conquista dell'oltremare. **Italianità**, v.

ano 6, n. 23, 21 Out 2016. Disponível em: <http://www.roots-routes.org/mediterraneita-bilico-la-costruzione-dellitalianita-la-conquista-delloltremare-francesca-gendus/>. Acesso em: 27 abr 2019.

GRAVANO, Viviana. La Romanità dell'Italia coloniale e fascista. La partecipazione Italiana alla Exposition Coloniale de Paris del 1931. **Italianità**, v. ano 6, n. 23, 31 Ago 2016. Disponível em: <http://www.roots-routes.org/la-romanita-dellitalia-coloniale-fascista-la-partecipazione-italiana-alla-exposition-coloniale-de-paris-del-1931-viviana-gravano/>. Acesso em: 27 abr 2019.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como Pensam as Imagens**. 1a ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SILVA, João Pedro Rangel Gomes Da. Cultura e Barbárie na Exposição Colonial de Nápoles em 1940. **ILUMINURAS**, v. 21, n. 53, 11 Ago 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/100241>. Acesso em: 18 ago 2020.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Ecos do atlântico sul**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

VON HENNEBERG, Krystyna Clara. Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy. **History & Memory**, v. 16, n. 1, p. 37–85, 2004.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. 1a ed. Madri: Akal, 2010.

## Sobre o autor

João Pedro Rangel Gomes da Silva é graduando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com ênfase em Antropologia e Ciência Política. Atualmente desenvolve mestrado sobre exposições coloniais, colonialismo italiano e suas inter-relações com antropologia, arte, imagem, história, arquitetura e urbanismo.



folha intencionalmente deixada em branco

Histórias da Arte em construção

# Arte Povera como arte de guerrilha

Gabrieli Simões

## Palavras-chave

Arte povera. Arte contemporânea. Guerrilha.

### Resumo

Em 1967, o crítico e curador Germano Celant defendeu que o gesto *avant-gard* dos artistas poveristas deveria ser apreendido a fim de se constituir como um instrumento de guerrilha. Neste trabalho serão aprofundadas as relações do discurso de Celant com textos de outros críticos e artistas que também evocaram um status guerrilheiro para a arte a fim de compreendermos os possíveis sentidos e contradições da atribuição da Arte Povera como arte de guerrilha.

Em 1967, o crítico e curador italiano Germano Celant cunhou a expressão “Arte Povera” para se referir a um grupo de artistas italianos. A primeira vez que a expressão apareceu foi no catálogo da exposição *Arte povera – IM Spazio*<sup>1</sup>, ocorrida em Gênova, no mesmo ano, e sob curadoria do próprio Celant.

A “Arte Pobre”, se traduzirmos para o português, teria sido assim chamada por diversos motivos que podemos sintetizar em dois principais: o primeiro seria a partir dos materiais utilizados, pois as obras eram realizadas com materiais precários ou considerados genericamente como “de pouco valor artístico”. Desta forma, os artistas pretendiam alcançar uma arte que fosse pobre na forma e frágil na duração. Assim, o movimento, que acabou sendo visto como uma alternativa à arte pop e ao minimalismo norte-americanos, selecionava os materiais do ambiente para criar organismos que se desenvolvessem tanto no tempo quanto na própria vida<sup>2</sup>.

Violação dos materiais e sacrifício dos objetos eram, então, as máximas combinadas para alcançar o tripé poverista: precariedade, transformação e experiência<sup>3</sup>. Precariedade, pois os materiais utilizados pelos artistas eram muitas vezes orgânicos, perecíveis, variando entre vegetais, pedaços de madeira, restos de tecido, entre outros. Transformação, pois podemos relacionar os trabalhos poveristas com a ideia de processo, ou seja, uma arte na qual os objetos existem como mutáveis, na qual se pressupõe a transformação da matéria ao transcorrer do tempo, seja a degradação do seu aspecto físico, seu envelhecimento ou mesmo apodrecimento. E, por fim, experiência, pois a *arte povera* pretendia de um certo modo “ativar o espectador”, no sentido de provocar, através de sua interação, uma situação na qual estar diante da obra não seria a simples observação contemplativa, mas uma experiência que se renova a cada olhar, tal qual a obra, de maneira orgânica, metamórfica e mutável.

No entanto, a Arte Povera não pode ser reduzida à questão dos materiais. De maneira geral, os artistas aproximados por Celant tentaram criar uma compreensão subjetiva da matéria e do espaço para uma experiência da “energia primária”. Esta energia destinava-se, por um lado, a corresponder às forças físicas básicas da natureza (como a gravidade ou a eletricidade) e, por outro, a se referir aos elementos fundamentais da natureza humana (como a memória da vitalidade e a emoção).

**1** A mostra esteve marcada por um interesse particular em obras que exploravam de alguma forma noções de espaço, sendo dividida em duas partes: “Arte Povera”, com obras de Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali e Emilio Prini; e “IM spazio”, abreviatura de *imagine spazio* (Expressão utilizada por Celant para identificar os processos que levaram a imagem do significado do espaço a ser o espaço), com obras de Umberto Bignardi, Mario Ceroli e Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi.

**2** BURATTIN, Alessandra. **La fragilità del tempo nell'arte contemporanea**: dalle teorie futuriste alla Street Art di NemO's, Orientador: Nico Stringa. Tese (Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici). Università Ca'Foscari, Veneza, 2015, p. 24.

**3** *Ibidem*, p. 24.

A historiadora italiana Lara Conte também afirma que a noção de “empobrecimento” da arte não pode ser reduzida a uma condição antitecnológica, artesanal e de pobreza dos materiais, pelo contrário, seria muito mais complexa: segundo ela, os artistas poveristas investigam novas possibilidades de forma no fazer no tempo e no espaço, afundando até o grau zero para se exprimir em uma nova relação com si e com o mundo<sup>4</sup>.

O termo “pobre” foi inserido no discurso cultural dos anos 1960 pelo dramaturgo polonês Jerzy Grotowski. Em seu texto *Em busca de um Teatro Pobre*, publicado originalmente em 1965 e traduzido para o italiano em 1967, Grotowski fazia a defesa do que ele chamava de Teatro Pobre, se aproximando, em vários sentidos, mas especialmente na linguagem, aos primeiros textos de Celant.

No livro, o dramaturgo defende que o fundamental no teatro seria o trabalho do ator com a plateia, não os cenários, os figurinos ou a iluminação: “A eliminação dos elementos plásticos que possuem vida própria (isto é, que representam algo independente da ação do ator) conduziu à criação pelo ator dos objetos mais elementares e mais óbvios”<sup>5</sup>.

O termo “pobre” em seu teatro significa eliminar tudo que é considerado desnecessário, deixando apenas que o emprego controlado do gesto do ator crie ambientações. Tal posição teria influenciado Celant a empregar o termo “pobre” no sentido de “reduzido ao que é elementar” e, portanto, mais importante e essencial.

A retórica de Celant, no final dos anos 1960, defendia que o gesto pobre e de vanguarda desses artistas deveria ser apreendido, a fim de se constituir como um instrumento de guerrilha, palavra que estava em voga naqueles anos. É o que aparece em seu texto *Arte Povera: appunti per una guerriglia* (notas para uma guerrilha), publicado em novembro de 1967 na revista *Flash Art*. No final dos anos 1960 já eram conhecidas por toda a Europa as conquistas dos *vietcogs* e dos revolucionários cubanos. Na América Latina, a guerrilha era um fato consumado. Em 1966, Régis Debray, filósofo francês que acompanhou Che Guevara na Bolívia, publicou o livro *Revolução na Revolução*, responsável por ecoar ainda mais na juventude, tanto de países europeus quanto de latino-americanos, as possibilidades de utilização da estratégia guerrilheira.

No começo de 1967, o livro de Debray foi traduzido para o italiano e a sintonia com *Appunti per una guerriglia*, escrito naquele mesmo ano, é notável. O argumento de Celant buscava um alinhamento entre os movimentos mais radicais

<sup>4</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>5</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 18-19.

de protesto, em difusão pelo mundo, e a arte daquele período produzida na Itália.

O texto é tido como uma espécie de manifesto da Arte Povera, no qual podemos ver uma tentativa de Celant estabelecer uma tendência artística no discurso, sendo ele mesmo aquele que procurava orientar de alguma maneira, mesmo que indiretamente, a conduta dos artistas, destacando a natureza da arte, bem como seu papel em sociedade.

Ao discutir os trabalhos de Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio, o autor estabeleceu um paralelo entre as rupturas estéticas desse grupo e as revoluções sociais do final dos anos 1960. Para o historiador Jacopo Galimberti, essa estratégia de Celant se explica a partir de um objetivo duplo: de um lado ele constrói “seu” movimento artístico, como que buscando uma nova agência política, decorrente de uma assimilação preliminar de artistas e “explorados”; de outro, o autor utiliza a terminologia militante que lhe permitiu fazer uma analogia e facilitar o diálogo com a vanguarda política representada pelos estudantes da época<sup>6</sup>.

Todavia é necessário pontuar que Celant não estava isolado e tampouco foi pioneiro quando se tratava de evocar para a arte o status de guerrilha, sendo possível identificar similaridades entre o discurso de outros artistas e críticos do período com o do autor genovês. Para citar alguns exemplos, em junho de 1967, antes da publicação de *Notas para uma guerrilha*, Décio Pignatari publicou o texto *Teoria da guerrilha artística* no jornal carioca *Correio da Manhã*. Esta publicação era uma defesa da atuação nos meios de comunicação e da quebra dos padrões de gosto:

*“Nada mais parecido com a guerra de guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerra de guerrilhas, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. E cada mosquito, e cada árvore. E cada gesto”<sup>7</sup>.*

**6** GALIMBERTI, Jacopo. A Third-Worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera. *Art History*, 36, número 2, abril de 2013, p. 422.

**7** PIGNATARI, Décio. Teoria da Guerrilha Artística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967.

Em março de 1968, Julio Le Parc, depois de uma residência de quatro meses na América do Sul, publicou também o texto “Guerrilha Cultural”, no qual defendia igualmente o papel do artista em sociedade na ação de destruição dos esquemas mentais que aprisionam as pessoas, combatendo toda a tendência ao estável, ao durável e ao definitivo, organizando



desse modo uma espécie de guerrilha<sup>8</sup>. Para ambos, o que contava mais do que a arte era a atitude do artista.

Celant também utiliza recorrentemente em seus primeiros textos a noção de gesto – e o mesmo fizera Grotowski em relação ao ator no Teatro Pobre –, atribuindo ao artista uma posição muito específica de atuação na sociedade.

Defender um gesto poverista, ou uma atitude poverista e guerrilheira, como Celant fez em *Appunti per una guerriglia*, seria se aproximar dessa mesma esfera de *ethos*. O que vai de encontro com a defesa do autor de que uma pesquisa “povera” é aquela que se volta para a identificação do indivíduo em suas ações, eliminando toda a separação entre arte e vida:

*O artista explorado se torna guerrilheiro, quer escolher o campo de batalha, possuir vantagens de mobilidade, surpreender e acertar, não o contrário. Por um lado, então, uma atitude rica, porque é ligada osmoticamente às altíssimas possibilidades instrumentais e informacionais que o sistema oferece, uma atitude que imita e media o real cria a dicotomia entre arte e vida, comportamento público e vida privada. Por outro, uma pesquisa “pobre” (“povera”), voltada para a identificação homem-ação, comportamento-homem, que elimina, assim, os dois níveis de existência.*<sup>9</sup>

Percebemos que no discurso de Celant o gesto artístico poverista se justifica pela necessidade de época de quebrar padrões, estabelecer rupturas e colocar abaixo todo um sistema de representação que vigorava na arte. Ao explicar essa mudança que deveria ser feita nas artes, o autor defende a ideia de um “retorno” a um estágio no qual o homem seria o ponto de apoio e o foco da arte<sup>10</sup>, uma vez que o contexto daquela época estaria dominado por invenções tecnológicas. Sendo assim, a *arte povera* era vista como uma alternativa para o autodesenvolvimento livre e individual:

*Lá uma arte complexa, aqui uma arte pobre, comprometida com a contingência, com o evento, com o não-histórico, com o presente — “nós nunca somos completamente contemporâneos a nosso presente” (Debray) — com a concepção antropológica, com o homem “real” (Marx), a esperança, que se tornou segurança, de jogar fora qualquer discurso visualmente único e coerente.*<sup>11</sup>

**8** LE PARC, Julio. “Guerrilha Cultural?” 1968. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

**9** “L’artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l’opposto. Da un lato, quindi, un atteggiamento ricco, perché legato osmoticamente alle altissime possibilità strumentali e informazionali che il sistema offre, un atteggiamento che imita e media il reale, che crea la dicotomia tra arte e vita, comportamento pubblico e vita privata, dall’altro una ricerca “povera”, tesa all’identificazione azione-uomo, comportamento-uomo, che elimina così i due piani di esistenza”. CELANT, Germano. *Appunti per una guerriglia*. In: CELANT, Germano. **Arte Povera**: storie e protagonisti. Milão: Electa, 1986, p. 34-35. Tradução nossa.

**10** “L’avvicendamento da compiersi è dunque quello del ritorno alla progettazione limitata e ancillare, in cui l’uomo è il fulcro e il fuoco della ricerca, non più il mezzo e lo strumento.” *Ibidem*, p. 34-35.

**11** “Là un’arte complessa, qui un’arte povera, impegnata con la contingenza, con l’evento, con l’storico, col presente — “non siamo mai completamente contemporanei nel nostro presente” (Debray) —, con la concezione antropologica, con l’uomo “reale” (Marx), la speranza, diventata sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente unico e coerente”. CELANT, Germano. *Appunti per una guerriglia*. In: CELANT, Germano. **Arte Povera**: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1986, p. 35. Tradução nossa.

Celant não só buscou a legitimação desse tipo de fazer artístico no discurso político, como também deplorou a mercantilização da arte, defendendo uma arte cuja mensagem era “o homem real”, o que ele associou como sendo uma ideia de Karl Marx. Ademais, mencionou Debray nesse texto, explicando que, com a Arte Povera, o artista não estaria mais entre as fileiras dos explorados, mas se tornaria um guerrilheiro comprometido com uma libertação antissistêmica. Essa retórica, com inclinações à esquerda, era bastante característica daquele momento do final dos anos 1960. Citando Marx e Debray, utilizando um vocabulário fortemente político, opondo arte rica e arte pobre, Celant minimizou a importância de outros movimentos de vanguarda histórica que teriam influenciado a gênese da Arte Povera, dando pouca consideração a esse aspecto em seu texto.

É feita apenas uma menção a Duchamp, que segundo o autor, certamente não estava interessado em satisfazer o sistema, nunca tendo sido encontrado onde o sistema esperava encontrá-lo. Não existe no texto, além da menção a Duchamp, nenhuma citação explícita de que a tendência artística nomeada por Celant buscasse inspiração nas vanguardas históricas, bem como um retorno a elas. Muito mais do que repetir um passado vanguardista, no que diz respeito ao rompimento com as convenções estéticas, percebemos um esforço em direcionar os questionamentos para a própria instituição Arte.

É notável, que a partir de 1967, o que existe por parte de Celant é uma tentativa de elevar a Arte Povera a um pedestal de protagonismo frente ao mundo antigo que se esperava que desabasse. Tentativa esta que surge da necessidade de construir um movimento inovador para além de apenas um gesto ou uma expressão, a fim de designar um tipo de arte. Segundo Valentine Baillot, quando Germano Celant escreveu seus primeiros textos, o crítico e os artistas que ele designou sob o rótulo poveristas provavelmente ainda não estavam plenamente conscientes da sintonia das pesquisas artísticas na Itália com o contexto internacional, mas nestes primeiros textos, é possível observar uma preliminar para o processo de internacionalização que a Arte Povera sofreria logo em seguida.<sup>12</sup>

E é nesse processo que percebemos quão essencial foi o papel de Celant como fundador-autor da Arte Povera enquanto uma tendência artística. Em seu livro *L'art: une histoire d'expositions*, Jérôme Glicenstein, ao traçar um panorama sobre a mudança do papel da curadoria ao longo do tempo, afirma que a partir dos anos 1960 teve início uma etapa importante da história das exposições, sendo a gran-

**12** BAILLOT, Valentine. *L'arte povera de Germano Celant 1967-2013: approche critique*. Orientador: Philippe Dagen. *Mémoire d'étude (Histoire de l'art et archéologie)* - Université Paris 1, Sorbonne, Paris, 2013.

de diferença em relação às épocas anteriores o fato de que o curador foi pouco a pouco se envolvendo no conteúdo do que era mostrado e acompanhando a produção das obras<sup>13</sup>. E que, com frequência, sobretudo na década de 1970, aconteceu de artistas se frustrarem com a ideia de se sentirem instrumentalizados por um projeto de curador-autor. Essa, inclusive, é uma das críticas que foram feitas à atuação de Celant entre as décadas de 1960 e 1970.

Na década de 1980, Celant reconheceu que o texto *Appunti per una guerriglia* ecoava a radicalização do protesto social que alcançava seu auge em 1968 e mostrava a possibilidade da arte se libertar do sistema capitalista. O que nos leva a pensar em como Celant se posiciona em relação aos artistas, questionando se ele se vê como um comentarista de atitudes que existem de fato ou se as procura<sup>14</sup>. Essa dissonância entre o

discurso de Celant e a prática dos artistas é também alvo de crítica por parte de outros teóricos da Arte Povera<sup>15</sup>.

Por fim, ainda em *Notas para uma guerrilha*, o autor defende que essa nova “atitude poverista” deveria estar comprometida em evitar a competição, para não cair em uma integração com as leis do sistema ou com qualquer tipo de diálogo com ele. Porém, o que observamos com o passar do tempo é que justamente esta integração não só aconteceu, como legítima até hoje grande parte dos artistas ainda considerados poveristas, tendo a “*arte povera*” passado de uma categoria crítica experimental para “Arte Povera” enquanto tendência artística consolidada, canonizada e digna de ser transmitida e exibida em museus dentro de uma tradição de história da arte.

**13** GLICENSTEIN, Jérôme. **L'art: une histoire d'expositions**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

**14** BAILLOT, op. cit. p. 15.

**15** A pesquisa realizada pela historiadora Valentine Baillot em 2013 destaca alguns outros estudos que procuraram reconstruir a cronologia dos eventos do final dos anos 1960. A autora cita, por exemplo os trabalhos de Michele Dantini, Fabio Sargentini, Lara Conte, Giovanni Joppolo e Giovanni Lista como importantes para o questionamento sobre o monopólio interpretativo de Celant em relação à *arte povera*.

## Referências Bibliográficas

BAILLOT, Valentine. **L'arte povera de Germano Celant 1967-2013: approche critique**. Orientador: Philippe Dagen. Mémoire d'étude (Histoire de l'art et archéologie) - Université Paris 1, Sorbonne, Paris, 2013.

BURATTIN, Alessandra. **La fragilità del tempo nell'arte contemporanea: dalle teorie futuriste alla Street Art di Nemo's**, Orientador: Nico Stringa. Tese (Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici). Università Ca'Foscari, Veneza, 2015.

CELANT, Germano. **Arte Povera: storie e protagonisti**, Milão: Electa, 1985.

CONTE, Lara. **Materia, corpo, azione**. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970, Roma: MAXXI, Milão: Electa, 2010.

GALIMBERTI, Jacopo. A Third-Worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera. **Art History**, 36, número 2, abril de 2013.

GLICENSTEIN, Jérôme. **L'art: une histoire d'expositions**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LE PARC, Julio. "Guerrilha Cultural?" 1968. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PIGNATARI, Décio. Teoria da Guerrilha Artística. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967.

## Sobre a autora

Gabrieli Simões possui graduação em História pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Cursa Mestrado em História da Arte (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas).

folha intencionalmente deixada em branco

Histórias da Arte em construção

Tomando as ruas:  
potências e pontes  
das intervenções  
urbanas do coletivo  
Mujeres Públicas  
(Argentina)

Débora Machado  
Visini



## Palavras-chave

Intervenções urbanas; intervenções feministas em artes;  
História da Arte; arte contemporânea; América Latina

## Resumo

O texto reflete sobre intervenções urbanas em artes realizadas em coletivos e que são orientadas pela crítica feminista da cultura, através das ações do Mujeres Públicas (Argentina). A hipótese perseguida é que tais ações geram esferas de contra poder com a sua aparição no espaço público, constantemente negado a uma diversidade de sujeitos e grupos, e viabilizam a redefinição dos significados de uso da cidade, que passam a vincular-se a projetos relacionados a insurreição e a liberdade.

Esse estudo é um recorte de uma pesquisa de doutorado que como principal interesse refletir sobre coletivos feministas latino-americanos, com enfoque no Cone Sul, que são responsáveis por desenvolverem ações que podem ser compreendidas dentro do âmbito da arte contemporânea, por serem intervenções urbanas, práticas socioespaciais que acontecem no espaço público, e dentro do âmbito da crítica feminista da cultura, pelo prisma das intervenções feministas no campo da História da Arte.

As intervenções urbanas e as intervenções feministas são operações distintas. No entanto, esse estudo seguirá na intersecção entre as duas formas de ação para refletir sobre uma parte da produção do coletivo argentino, o *Mujeres Públicas*.

As intervenções urbanas podem ser definidas como um grupo heterogêneo de manifestações artísticas realizadas nos espaços públicos em diálogo com a cidade, e que podem ser compreendidas sob um guarda-chuva conceitual que inclui a Arte Pública, a Arte de Rua, com o Graffiti, a Pixação, entre outros. Para Brígida Campbell, essas ações “substituem a concepção da criação da arte como um objeto, ou um bem mercadológico, por uma concepção de criação como forma relacional”<sup>1</sup> e através disso a cidade se torna uma plataforma para o trabalho artístico, possibilitando uma reflexão que desloca o senso-comum do que é a própria arte:

*Isso porque os trabalhos de arte na cidade podem se tornar imperceptíveis frente às dimensões e proporções urbanas, não sendo, por vezes, identificados como arte por estarem imersos em um ambiente comunicacional diferente. Efêmeros e duradouros, dependem das estruturas de seu entorno e podem se dissolver, se perder, restando apenas registros, experiências ou relatos.*<sup>2</sup>

Já as intervenções feministas em artes podem ser compreendidas como um conjunto de manobras epistemológicas inauguradas na década de 1970, no contexto europeu e norte-americano, e que se organizaram em torno do empenho em desconstruir a ideia de “mulher” como um objeto inspirador

de um gênio masculino e na busca por outras representações em torno do feminino. A historiadora da arte britânica Griselda Pollock, propõem esse conceito chave, de intervenções feministas, como aquilo que:

**1** CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015, p. 19.

**2** *Ibidem*, p. 20.

*confronta os discursos dominantes acerca da arte, das noções aceitas de arte e artista (...) onde as intervenções feministas demandam o reconhecimento das relações de poder e gênero, fazendo visíveis os mecanismos do poder masculino, na desconstrução social da diferença sexual e do rol de representações culturais sob esta construção.*<sup>3</sup>

Pollock também adverte que a busca não é por um significado novo de “mulher”, mas sim por uma dissolução total do sistema através do qual se organiza de maneira binária o gênero e a sexualidade.<sup>4</sup> No entanto, essas reflexões foram gestadas em um contexto hegemônico, enquanto que o recorte proposto observa as manifestações artísticas latino-americanas. Por esse motivo é necessário elencar algumas especificidades, conforme ressalta a pesquisadora argentina María Laura Gutiérrez, que incluem os pressupostos e processos históricos das sociedades da América Latina que envolvem questões complexas que imbricam raça, classe, sexualidade e corporalidade, e, nesse sentido, guardam relações profundas entre visualidade, representação pública, poder e subjetivação.<sup>5</sup>

Com esses pressupostos em mente, alguns perguntas-chaves orientam esse estudo, por exemplo, como as estratégias visuais e poéticas no coletivo formado por mulheres e dissidências de sexo e gênero se dão, como o coletivo toma as ruas com uma produção artística e simbólica, quais são as principais temáticas, e, por fim, que transformações sociais as integrantes do coletivo perseguem com sua arte e ativismo.

Uma das camadas dessa transformação social é política, especialmente devido a construção histórica do espaço público, em oposição ao espaço doméstico, e que foi elaborado em paralelo ao espaço do fazer político, que também é o espaço da masculinidade, construído em oposição ao espaço da feminilidade que ficou restringido ao âmbito do privado.<sup>6</sup>

Então, o que está em jogo é que quando tais propostas artísticas são apresentadas no contexto público, elas geram esferas de contrapoder e oportunizam a criação de subjetividades libertárias<sup>7</sup>, ao passo que ocupam um espaço que é constantemente negado a uma diversidade de sujeitos e grupos, o que acaba por redefinir os significados de uso da cidade através de produções em artes visuais<sup>8</sup>.

**3** POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Madrid: Cátedra Ediciones, 2010, p. 18.

**4** Idem. **Visión y diferencia: Feminismo, Feminidad e Historias del arte**. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

**5** GUTIÉRREZ, María Laura. Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. **Revista Asparkia**, n. 27, 2015.

**6** POLLOCK, G. Modernidad y espacios de la femineidad. In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Ilda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

**7** RAGO, Margareth. **Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias**. São Paulo: Escola da Cidade, 2016.

**8** DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Arts and Spatial Politics**. Massachusetts: MIT Press, 1996.

A historiadora da arte e pesquisadora argentina María Laura Rosa, que investiga a produção artística de mulheres latino-americanas, e sem a qual esse estudo jamais seria possível devido a sua formidável produção de entrevistas e artigos sobre o *Mujeres Públicas* e outros coletivos, pontua:

*Historicamente, o espaço público foi proibido e notável para mulheres. Proibido porque a dignidade da mulher foi construída pelo patriarcado baseado em sua atuação reservada para a esfera privada. Notável porque aquelas que saíam do espaço doméstico, o faziam por necessidade econômica. Ou seja, o espaço público era e em muitos lugares continua sendo atravessado por noções de classe e gênero às quais devemos acrescentar, se falamos da América Latina, o componente étnico.*<sup>9</sup>

Essa construção binária, muito marcada pela modernidade e pelo pensamento cartesiano, foi e vem sendo constantemente abalada por ações coletivas e insurgentes, conforme aponta Silvia Federici, a partir de um panorama sobre diversas ações de mulheres em coletivos na América Latina, que vão desde a organização das mulheres do Exército Zapatista de Libertação Nacional, em Chiapas no México, até a organização das *Ollas Comunes*, cozinhas comunitárias montadas nas ruas por grupos de mulheres durante a ditadura militar chilena.<sup>10</sup>

É possível compreender, então, que no contexto latino-americano, também a rua funciona como catalisador e um cenário que é campo de disputa para os principais movimentos sociais, já que esse espaço contribui para a convergência de uma diversidade de mulheres que apresentam suas queixas e agendas, formando movimentos comunitários por direitos políticos, para cambiar sistemas, para proteger a terra, a água, a soberania alimentar, e enfim, para fazer uma frente de resistência aos regimes autoritários e ao neoliberalismo.

Portanto, esse estudo enxerga na elaboração do fazer coletivo e do ativismo, que tem um legado considerável para os movimentos de mulheres e dissidências de sexo e gênero na América Latina, uma ferramenta para a produção em Artes Visuais na contemporaneidade que é efervescente e que se encontra muito presente em outras experiên-

**9** ROSA, María Laura. *Debunking the Patriarchy: Feminist Collectives in Argentina, Bolivia, Chile, and Peru*. In: ROBINSON, Hilary e BUSZEK, Maria Elena (Org.). **A Companion to Feminist Art**. New Jersey: Wiley Blackwell, 2019, p. 37.

**10** FEDERICI, Silvia. *Na luta para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na América Latina*. **Revista de Estudos Feministas**, v. 28, n. 2, 2020.

cias, como no coletivo lesbiano brasileiro Velcro Choque<sup>11</sup> ou no movimento internacionalmente conhecido através do nome *Gráfica Feminista Chilena Callejera*, que tem nomes importantes, como por exemplo, os coletivos *Brigada de Propaganda Feminista*, *Brigada Laura Rodig 8M*, *Colectiva Ser & Gráfica*, entre outras artistas independentes<sup>12</sup> e, talvez, o exemplo mais conhecido e paradigmático, que é a atuação do coletivo boliviano *Mujeres Creando*.

O potencial que todas essas ações guardam, e as pontes que formam através do continente latino-americano, estão relacionadas à sua realização na esfera pública, definida duplamente como uma comunidade político-democrática e um “espaço de aparição”, ou seja, um lugar aonde as coisas se tornam fenomenologicamente visíveis, onde os cidadãos e cidadãs estão constantemente negociando, disputando, dialogando e aparecendo.<sup>13</sup> Rosalyn Deutsche aprofunda essa interpretação associando-a às inúmeras possibilidades que se abrem para o campo das artes, principalmente de aprofundamento da democracia, por indicarem a ruptura com um sistema de divisões e fronteiras que determina quem são os indivíduos, grupos e movimentos visíveis ou invisíveis.<sup>14</sup>

Para se posicionarem como sujeitas de direito e permanecerem visíveis na esfera pública, as *Mujeres Públicas* (MP), coletivo argentino formado por Magdalena Pagano, Lorena Bossi e Fernanda Carrizo e que atua desde 2003, parte da possibilidade de abordar problemas constitutivos dos programas políticos dos ativismos feministas a partir de uma visualidade, performática e comunicativa, que recupera modos de ação e produção de uma arte crítica e que interpela a trajetória das integrantes do grupo, que se enxergam duplamente, como artistas e ativistas.

Segundo Rosa, o grande trunfo do coletivo é justamente a capacidade de dar conta de uma necessidade básica do feminismo, que é renovar a linguagem e dialogar com um público cada vez mais amplo, exercício que é viabilizado pela criação e circulação de peças gráficas, intervenções urbanas, políticas, poéticas, coletivas e feministas no espaço público. Dessa maneira, a cidade é compreendida como um campo de ação, e, juntamente com as marchas e protestos, a produção em artes visuais do coletivo cria uma inserção no urbano através da relação entre discurso e imagens, propondo uma reflexão a partir de uma iconografia do desejo e das

**11** VISINI, Débora. A rua é nossa: as intervenções urbanas do coletivo lesbiano Velcro Choque (Brasil) e as subjetividades libertárias. *Revista Philia*, v. 2, n. 2, nov. 2020.

**12** Recentemente, entre novembro de 2020 e janeiro de 2021, a exposição “*Vándalas! Gráfica Feminista Chilena Callejera*”, curada por Mariela González Casanova e organizada com o apoio da Cátedra Extraordinária Rosario Castellanos de Arte y Género da UNAM, tomou forma no Museu Universitario del Choppo, no México, relevando a importância do movimento para a cena artística e compreensão da cultura feminista latino-americana contemporânea.

**13** ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

**14** DEUTSCHE, op. cit., 1996.

dissidências, baseadas na manutenção de seu prazer e de sua liberdade de pensamento e expressão.<sup>15</sup>

Ainda segundo a autora, o ativismo artístico de MP vem na esteira de um movimento da arte política argentina da década de 1960, do legado da organização do movimento de mulheres argentinas da década de 1970, e de uma arte gráfica de vanguarda que envolveu produções diversas como fanzines, arte feminista de protesto, estéticas da contracultura, nas décadas de 1980 e 1990, e da prática de coletivos estrangeiros, como *Guerrilla Girls*, que polinizaram diversas possibilidades de conexão entre arte ativista e ação coletiva.<sup>16</sup>

Desde sua primeira ação, em março de 2003, até os dias atuais, o coletivo trabalha com temáticas como o aborto, a heteronormatividade, o feminicídio, a exploração do trabalho doméstico, a igreja, os grandes pensadores, a cidade, a história do movimento feminista argentino, entre outras, e que surgem da escolha de problemáticas que são determinadas pela vivência das artistas, de amigas e familiares, bem como estão alinhadas a agenda local e a agenda global dos movimentos feministas.

As MP iniciam sua prática explorando formatos como o pôster ou o cartaz, e objetos, que contam com um desenho gráfico que associa o eficiente uso da imagem, a assertividade das mensagens, humor e ironia, para refletir sobre as problemáticas cotidianas, que são *trackeadas* e transformadas em matéria-prima para o ativismo. Mas, para além disso, o coletivo também explora formatos como caminhadas, cartografias, vídeoperformances e instalações, que infelizmente, não serão discutidas por esse estudo por envolverem a necessidade de reflexões impossíveis de serem expostas aqui em tempo hábil.

O primeiro trabalho do coletivo “*Todo con la misma aguja*”, cartazes de baixo custo afixados durante uma marcha nas ruas Buenos Aires com cola, técnica conhecida no Brasil como *lambe lambe*, apresenta uma agulha espetada em um novelo de lã, essa imagem simboliza tanto as possibilidades de tessitura das relações comunitárias, quanto os abortos clandestinos, feitos da mesma agulha e que levam a morte uma imensa quantidade de pessoas, especialmente no contexto de diversos países latino-americanos que criminalizam a interrupção da gravidez.

Também em 2003 outra ação que envolve a fixação de cartazes, o “*Proyecto Heteronorma*” (Figura 1), traz um jogo de significados disruptivos, dessa vez não através da imagem, mas sim através das palavras, para discutir uma questão muito cara a existência lesbiana e das dissidências de sexo e gênero, a heteronormatividade. Esse projeto está embasado na ironia explicitada nas peças onde é possível ler, por vezes com a pala-

<sup>15</sup> ROSA, María Laura. Entre el malestar y el placer. *Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?* **Labrys**, Brasília, n.17, jan.-jun. 2010.

<sup>16</sup> ROSA, op. cit., 2019.



vra heterossexual em vermelho, frases como “¿Es usted heterosexual? ¿Cómo se dio cuenta?”, “¿Que haría si su hija le dice que eres heterosexual?” o “¿Cree que tu heterosexualidad tiene cura?”, uma operação que inverte a posição dos sujeitos gerando estranheza, pois, afinal, são as pessoas que mantêm relações que estão fora da heteronormatividade as que escutam essas perguntas diariamente. Outra parte do projeto envolve uma ação com formulários, onde as pessoas são convidadas a responderam às perguntas encontradas nos cartazes e uma série de outras que contesta ainda mais a heteronormatividade, como por exemplo: você se tornou heterossexual por que as experiências que teve com pessoas do mesmo sexo causaram decepção?

Figura 1: Mujeres Públicas, **Proyecto Heteronorma**, 2003. Intervenção urbana/ ação gráfica/ cartazes, Buenos Aires. Mujeres Públicas.





Figura 2: Mujeres Públicas, *Cajita de fósforos*, 2005. Objeto múltiplo/ ação, Buenos Aires / Madrid. Mujeres Públicas.

Dessa maneira, relacionam-se às vivências das dissidências sexuais, de gênero e lesbianas, com os afetos mobilizados na arena pública, de maneira a afrontar uma norma, invertendo papéis através de frases que vão desembocar numa visibilidade das existências que não estão dentro dessa norma. Essa é uma estratégia que cria a esfera de contrapoder e que oportuniza o aparecimento no espaço público de sujeitos que seguem lutando pela possibilidade de experimentar os usos da cidade de maneira plena sem as ameaças constantes de violência psíquica, física e até de morte, especialmente se considerar-se o avanço de governos conservadores que condenam as mais variadas formas de liberdade sexual.

Já em 2005, as MP produziram a “*Cajita de Fósforos*” (Figura 2) um objeto que foi distribuído no espaço público e exibido na exposição “*Un saber realmente útil*”, no Museu Reina Sofia em Madrid, entre outubro de 2014 e fevereiro de 2015. A peça foi desenvolvida a partir da apropriação e da hipérbole, com a estratégia de retirar um excerto de seu contexto original, reafirmá-lo a partir da funcionalidade do objeto

e, por fim, ressignifica-lo com a crítica feminista da cultura. Em uma caixa de fósforos, o grupo imprimiu um desenho simples de uma igreja em chamas de um lado, enquanto do outro imprimiu a célebre frase de Pyotr Kropotkin, um dos fundadores do movimento anarquista, “*La única Iglesia que ilumina es la que arde*”.

Com esse objeto e a ação que levou a sua distribuição nas ruas, o coletivo adiciona uma sugestão à audiência, a palavra “*Contribua!*”, que propõe um ato de rebeldia que talvez esteja no inconsciente coletivo de todas as mulheres e dissidências de sexo e gênero e que se revela quando uma expressão anarquista é mobilizada pela crítica feminista, já que, historicamente, a Igreja Católica – bem como as tradições patriarcais judaico-cristãs e os movimentos religiosos neopentecostais da contemporaneidade – tem, e continua tendo, um peso importante para barrar a legalização do aborto e o desenvolvimento de políticas públicas de saúde sexual em muitos países da América Latina.

Nesse sentido, é emblemático que a obra tenha criado tantas polêmicas ao ser exposta em “*Un saber realmente útil*”, chamando a atenção de alguns grupos conservadores, como foi o caso da *Asociación Española de Abogados Cristianos* que solicitaram ao então Ministro da Cultura espanhol, José Ignacio Wert a destituição do então diretor do *Museo Nacional Reina Sofia*, Manuel Borja-Villel, alegando que o Museu Nacional deveria ser um espaço para a arte e a cultura e não um veículo de uma ideologia abortista, de vexação contra os católicos e de doutrinação com contornos anticristãos<sup>17</sup>.

De qualquer maneira, apesar do desgaste que tal situação provavelmente gerou para as integrantes do coletivo, diretor do museu e curadoras da exposição, a polêmica materializa justamente a criação de uma esfera de contrapoder, que abre espaço para novas narrativas e formas de subjetivação, com o ato da criação do objeto, da distribuição do mesmo e ocupação de espaços públicos e institucionais no sistema das artes, que são ambos, espaços que tem um acesso constantemente vetado a uma diversidade de sujeitos e grupos.

## Conclusão

O espaço público, que é o espaço da aparição e o espaço do fazer político, acaba se tornando, juntamente com as produções elencadas, um catalisador para um movimento que pode ser compreendido como uma forma de subjetivação libertária, conforme desenvolve a historiadora brasileira Margareth Rago.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Cf.: <http://www.ramona.org.ar/node/54202>.

<sup>18</sup> RAGO, op. cit., 2016.

As subjetividades libertárias são aquelas que projetam um mundo de relações sociais para além da obediência imposta pelas religiões hegemônicas e pelo capital, pelos regimes de verdade, pois elas geram momentos lúdicos e são a expressão de desejos e afetos livres. A concepção de Rago é desenvolvida com o apoio do pensamento pós-estruturalista, particularmente o foucaultiano, em consonância com a análise de algumas experiências anarquistas, que apontam para as muitas possibilidades na vinculação entre o espaço e a subjetividade.

Isso acontece pois, é no espaço público e nas ruas, que vão articular-se ações no sentido contrário a sujeição, a docilidade e ao disciplinamento dos corpos, que esses espaços muitas vezes impõem e reiteram com muros, acessos não permitidos, câmeras de segurança, segregações e violências das mais variadas formas.

*Nessa direção, as mulheres transformam o espaço urbano, denunciando e subvertendo as formas visíveis e invisíveis de exclusão, propondo reconfigurações na cidade e nas formas de vida possíveis.*<sup>19</sup>

Então, quando esses coletivos estão tomando as ruas com as estratégias e temáticas que foram elencadas, tais ações permitem visualizar que o exercício de criação artística e a interpelação que eles causam no cotidiano de diversas cidadãs e cidadãos, transeuntes das cidades, visitantes de exposições e museus, militantes em marchas e passeatas, desafiam normas e narrativas para buscar mudanças sociais que estão atreladas a criação de novos mundos e sociabilidades possíveis, e novos usos do espaço público, que sejam mais democráticos e que ressaltem cada vez mais a celebração do afeto, da comunidade e da liberação.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 60.

## Referências Bibliográficas

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Arts and Spatial Politics**. Massachusetts: MIT Press, 1996.

FEDERICI, Silvia. Na luta para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na América Latina. **Revista de Estudos Feministas**, v. 28, n. 2, 2020.

GUTIÉRREZ, María Laura. Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. **Revista Asparkia**, n. 27, 2015.

POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Madrid: Cátedra Ediciones, 2010.

POLLOCK, Griselda. Modernidad y espacios de la femineidad. In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Ibero americana, 2007.

POLLOCK, Griselda. **Visión y diferencia: Feminismo, Femenidad e Historias del arte**. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

RAGO, Margareth. **Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias**. São Paulo: Escola da Cidade, 2016.

ROSA, María Laura. Debunking the Patriarchy: Feminist Collectives in Argentina, Bolivia, Chile, and Peru. In: ROBINSON, Hilary e BUSZEK, Maria Elena (Org.). **A Companion to Feminist Art**. New Jersey: Willey Blackwell, 2019.

ROSA, María Laura. Entre el malestar y el placer. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas? **Labrys**, Brasília, n.17, jan.-jun. 2010.

VISINI, Débora. A rua é nossa: as intervenções urbanas do coletivo lesbiano Velcro Choque (Brasil) e as subjetividades libertárias. **Revista Philia**, v. 2, n. 2, nov. 2020.

Débora Machado Visini possui graduação em História - Bacharelado (2013) e Licenciatura (2015) pela Universidade de São Paulo e mestrado em Artes Visuais pelo programa interinstituições da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (2017). Atualmente é aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas, na qual desenvolve tese de doutorado. Enquanto pesquisadora observa as intervenções urbanas, as mulheres e o espaço urbano, e as relações de poder na construção dos lugares/corpos no público e privado, baseada na convicção política da democratização do uso dos espaços da cidade. Enquanto artista desenvolve trabalhos ligados ao campo do audiovisual, através de produções independentes.



folha intencionalmente deixada em branco

Os textos desse livro foram compostos nas fontes Neue Montreal, Tiempos Text e Headline ao longo do segundo semestre de 2021.



