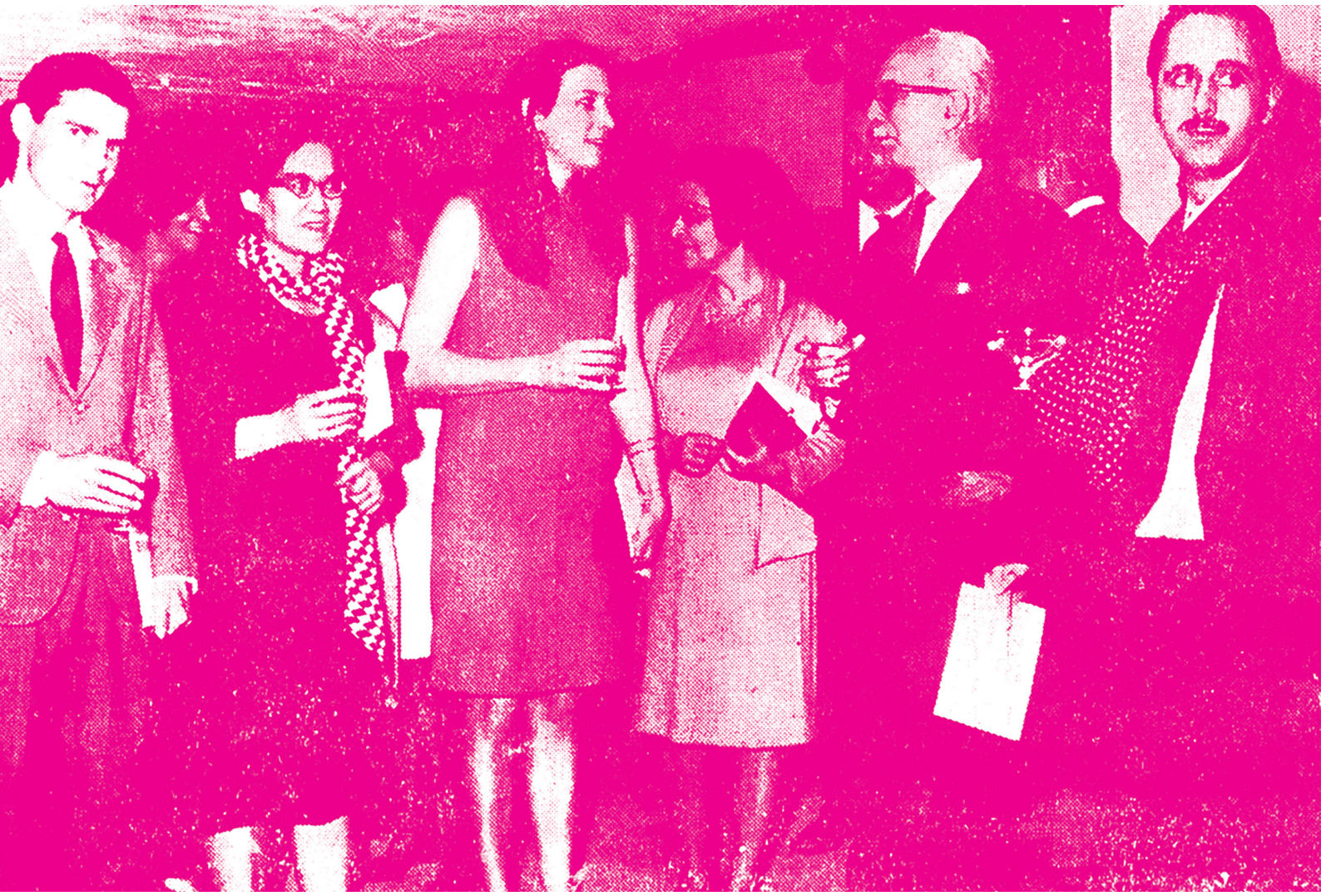
VIS Revista do PPG em Artes Visuais
Universidade de Brasília



v.23 n.02, 2023

afonso medeiros
gustavo pedroso
priscila rossinetti rufinoni
pedro de andrade alvim
silvia meira
ricardo trevisan, sylvia ficher & ariele tavares dos santos
eduardo pierrotti rossetti
alejandra alfonso pérez & fátima aparecida dos santos
marco antonio pasqualini de andrade
bianca knaak & marco aurélio biermann pinto
maria cândida ferreira de almeida
larissa lacerda menendez, letícia leite sabóia rabelo aroucha & ricieri carlini zorzal

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

ADMINISTRAÇÃO PRO TEMPORE

Márcia Abrahão Ribeiro
Reitora

Enrique Huelva Unterbäumen
Vice-reitor

Fátima Aparecida dos Santos
Instituto de Artes / Direção

Gustavo Lopes de Souza
Departamento de Artes Visuais / Chefia

Cayo Honorato
Coordenação do PPG em Artes Visuais

REVISTA VIS

EDITOR-CHEFE
Marcelo Mari

EDITORES ADJUNTOS
Mario Caillaux & Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO EDITORIAL
Marcelo Mari
Mario Caillaux
Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO CONSULTIVO
Anita Sinner, *Concórdia University*
Graça dos Santos, *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*
Jorge Anthonio e Silva, *Universidade de Sorocaba*
Jorge Coli, *Universidade Estadual de Campinas*
Luis Sérgio Oliveira, *Universidade Federal Fluminense*
Luiz Cláudio da Costa, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*
Philippe Brunet, *Université de Rouen*
Raimundo Martins, *Universidade Federal de Goiás*
Ricard Huerta, *Universidad de Valencia RitaIrwin / University of British Columbia*
Suzete Venturelli, *Universidade Anhembi-Morumbi / Universidade de Brasília*

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
André Maya Monteiro

IMAGEM DA CAPA
Premiados do III Salão de Arte Moderna do DF. Correio Braziliense, 5 nov. 1966.

MAIS INFORMAÇÕES

ENDEREÇO
C. Darcy Ribeiro SG1, Asa Norte, Brasília – DF, Brasil CEP 70910-900

CONTATO
revistavis@unb.br

EDITORIAL

5 – 6 **TEORIAS, TERRITORIALIDADES E IDENTIDADES**

ARTIGOS

8 – 24 **HISTORIOGRAFIA GERAL E HISTORIOGRAFIA DA ARTE: UM PARALELO**
afonso medeiros

25 – 40 **INDÚSTRIA CULTURAL: ESTÉTICA E POLÍTICA**
gustavo pedroso

41 – 51 **SOB O CÉU DE TINTORETTO: UMA ÉTICA DA PINTURA NOS ROMANCES DE SARTRE**
priscila rossinetti rufinoni

52 – 61 **DE CENAS INSÓLITAS E PAISAGENS DESTEMPERADAS**
pedro de andrade alvim

62 – 71 **A TELA "A NEGRA" DE TARSILA DO AMARAL: ESCUTA E ACOLHIMENTO DA CONDIÇÃO DA AFRODESCENDENTE NA FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO**
silvia meira

72 – 91 **TEMPOS EM CIDADES EMPRESARIAIS – A FANTASMA FORDLÂNDIA, A MODERNISTA SERRA DO NAVIO E A VERNACULAR CARAÍBA**
ricardo trevisan, sylvia ficher & ariele tavares dos santos

92 – 108 **VIAGENS DE ESTUDO, DESLOCAMENTOS E O MAPEAMENTO DA ARQUITETURA DE ANGELO BUCCI EM ORLÂNDIA**
eduardo pierrotti rossetti

109 – 126 **HAVANA E BRASÍLIA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DO DESIGN GRÁFICO NO CONTEXTO URBANO**
alejandra alfonso pérez & fátima aparecida dos santos

127 – 137 **DA ABSTRAÇÃO INFORMAL À PERSPECTIVA DE BRASÍLIA: OS SALÕES DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL NOS ANOS 1960**
marco antonio pasqualini de andrade

138 – 147 **DO SALÃO AO LEILÃO: JOÃO NO DESERTO DE FREI NAZARENO CONFALONI**
bianca knaak & marco aurélio biermann pinto

148 – 161 **¡TOCAR LA TIERRA Y CREAR!**
maria cândida ferreira de almeida

162 – 176 **ARTES INDÍGENAS NO BRASIL: UM OLHAR A PARTIR DA 34ª BIENAL DE SÃO PAULO MOQUÉM SURARÎ**
larissa lacerda menendez, letícia leite sabóia rabelo aroucha & ricieri carlini zorzal

RESENHA

178 – 180 **TODAY IS ALWAYS YESTERDAY: CONTEMPORARY BRAZILIAN ART**
[michael asbury]

EDITORIAL

TEORIAS, TERRITORIALIDADES E IDENTIDADES

Neste número da Revista VIS, temos a felicidade de contar com um conjunto de artigos que tentam dar respostas para questionamentos difíceis sobre desafios muito próprios da arte em nossa época. Como se perceberá, lendo o material, aqui reunido, os artigos oferecem leituras ricas que subsidiam a tentativa de compreensão da arte como dimensão estética. Dimensão que traduz, entre outras coisas, um retrato complexo de nossas vidas. Essa miríade de contribuições de conhecimento pode ser verificada, por exemplo, nos artigos que tratam de balizas para a área de artes visuais, como é o caso de José Afonso Medeiros Souza, mostrando a especificidade historiográfica do campo de artes visuais, ou ainda o artigo de Gustavo Pedroso que proporciona contato do campo de artes visuais com questões estéticas pelo viés da indústria cultural. Em seu artigo Pedroso, procura apontar certos sentidos políticos que estão ligados à indústria cultural tal como ela foi concebida pelo filósofo Theodor W. Adorno, em especial certas relações entre indústria cultural e fascismo. Para tanto são examinados e comentados trechos selecionados de textos de Adorno que se referem a estas duas temáticas. Do ponto de vista filosófico é preciso destacar também a leitura de Sartre sobre as pinturas de Tintoretto, realizada em artigo de Priscila Rossinetti Rufinoni.

Do discurso gráfico em cartazes sobre a cidade, encontramos a própria concepção de cidade, a visualidade urbana e a arquitetura nela inscrita, com suas diferenciações. A partir daí, Alejandra Alfonso Pérez e Fátima Aparecida dos Santos realizam uma comparação entre Brasília e Havana. A partir de viagem de estudo, deslocamento e mapeamento, Eduardo Pierrotti Rossetti propõe um guia de visita da produção arquitetônica de Ângelo Bucci na cidade de Orlândia, interior de São Paulo. Já Ricardo Trevisan et alii compõem estudo sobre três cidades específicas: Fordlândia (1923), Serra do Navio (1953) e Caraíba (1979). Três cidades, que funcionaram na lógica produtiva industrial, e foram agora interpretadas pelo aporte metodológico do Atlas warburguiano, para revelar as aproximações e distorções imagéticas entre a cidade idealizada e a cidade vivida.

Ainda na perspectiva das territorialidades temos três contribuições sobre a região Centro-Oeste: o artigo de Bianca Knaak e Marco Aurélio Biermann Pinto sobre o pintor italiano Nazareno Confaloni que viveu em Goiânia; o artigo de Marco Antonio Pasqualini de Andrade sobre a imprensa brasiliense sobre quatro edições do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizadas entre os anos de 1964 e 1967 em Brasília; finalmente, o artigo de Maria Cândida Ferreira de Almeida sobre cerâmica e co-criação.

Das questões atinentes às territorialidades para as identidades existenciais e sócio-culturais, esse número da revista conta com três contribuições: o artigo de Pedro de

Andrade Alvim, cujo título é “De cenas insólitas e paisagens destemperadas”, sobre a pintura de paisagem de Paulo Pedro Leal. Já o segundo artigo é de Silvia Miranda Meira e trata da tela “A Negra” de Tarsila do Amaral, pertencente à coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. A autora, que tem longo percurso na análise das obras da coleção MAC-USP, traz um estudo minuciosos sobre a composição da tela, desde esboços e estudos em desenho até execução final da tela; para caracterização do significado da pintura, Meira se vale da relação de proximidade entre Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, da leitura de Gilberto Freyre e de documentos de época. O terceiro artigo é de Larissa Lacerda Menendez et alii estabelece a 34ª Bienal de São Paulo e a Exposição Moquém Surâri como marco histórico para o reconhecimento das artes indígenas brasileiras. Em tempo, a revista conta com resenha sobre livro o “Today Is Always Yesterday: Contemporary Brazilian Art” de Michael Asbury.

Nesse número encontramos espaço para potencializar a conexão entre diversas faces de interpretação do material artístico moderno e contemporâneo. De fato, as pesquisadoras e pesquisadores, que contribuíram na Revista, trouxeram não só uma miríade de objetos de análise para a teoria e para a história da arte, mas também ofereceram novas abordagens metodológicas, epistêmicas e estéticas sobre o fenômeno artístico. Essa amplificação do espectro artístico faz-se necessária para visões de conjunto mais amplas, de aspectos estéticos presentes na arte moderna e contemporânea, capazes de produzir explicações e sínteses conceituais mais robustas, que levem em conta atividades que só aparentemente tem pouca ou quase nenhuma relação entre si (pois se trata justamente do contrário). História da arte e da arquitetura, não se excluem, muito pelo contrário; o que dizer das relações de produção gráfica de imagens nas artes visuais e no design hoje? A resposta poderia se deter na premissa construída pelas experiências de arte na Bauhaus, quando naquela escola as atividades ganharam em amplo espectro a denominação de artísticas, isso já bastaria. Contudo, vamos adiante, e percebamos em uma referência da História da Arte, Giulio Carlo Argan dizer com todas as letras que era impossível criar uma divisão mecânica e simplista das artes para seu “melhor entendimento”. Ao invés disso, Argan propõe uma análise complexa dos objetos produzidos na dimensão *hic et nunc* da sociedade moderna a fim de deliberadamente afastar a posição tradicional da relação mecânica, que observa dependência, entre os fatos históricos, da dimensão técnica, produtiva e distributiva e os fatos histórico-artísticos que lhes sejam dependentes.

Hoje, na sociedade contemporânea isso é ainda mais necessário. Referindo-se aos campos de estudo da Cidade, Argan, em seu livro História da Arte como História da Cidade, dizia não ser possível criar uma dimensão de compreensão que considere esses campos como científicos e não artísticos ou vice-versa. Vale a pena reproduzir aqui trecho do livro: “A discussão sobre a essência do urbanismo, se é arte ou ciência, não tem sentido. Não tem sentido, porque a distinção e a oposição das categorias da arte e da ciência já não nos interessa. Pertence a um esquematismo cultural superado, não serve mais para esclarecer, mas apenas para confundir as idéias.” (ARGAN, 1998, p 211).

A Revista está aí para promover o enriquecimento do debate sobre a produção artística brasileira, levando em conta tanto essa nova dinâmica da cultura que foge de esquematismos de campo quanto a riqueza das contribuições ora apresentadas por aqui e que pretendem subsidiar e promover os debates da teoria, da história e da crítica de arte.

ARTIGOS

HISTORIOGRAFIA GERAL E HISTORIOGRAFIA DA ARTE: UM PARALELO

GENERAL HISTORIOGRAPHY AND ART HISTORIOGRAPHY: A PARALLEL

Afonso Medeiros

MODERNIDADE
HISTORIOGRAFIA COMPARADA
HISTÓRIA DA ARTE
MUNDIALIZAÇÃO
COLONIALIDADE

Este artigo resulta de projeto de pesquisa sobre as características da modernidade no contexto pós-colonial da história da História da Arte e intenta uma prospecção sobre as peculiaridades da modernidade brasileira em sua historiografia, ou seja, na tentativa de verificar se a disciplina forjada no bojo de uma concepção iluminista-enciclopédica também se "modernizou" a ponto de assumir (ou não) práticas historiográficas críticas reconhecíveis na contemporaneidade, tal como indicam Rojas, Hobsbawn e Zanini, dentre outros. No que consistiriam essas práticas? Justamente aquelas que se distanciariam ou superariam o projeto positivista de História. Nessas perspectivas e tendo a prospectiva bibliográfica como eixo metodológico, precede-se uma revisão das tendências da historiografia geral globalizadas a partir de Rojas para, então, discutir as tendências da historiografia da arte brasileira na contemporaneidade, assinalando as peculiaridades desta em contraste com aquelas mais gerais.

MODERNITY
COMPARATIVE HISTORIOGRAPHY
HISTORY OF ART
GLOBALIZATION
COLONIALITY

This article is the result of a research project on the characteristics of modernity in the post-colonial context of the history of Art History and it intends to explore the peculiarities of Brazilian modernity in its historiography, in other words, in an attempt to verify if the discipline, forged in the midst of an Enlightenment-encyclopedic conception, was also "modernized" to the point of assuming (or not) critical historiographical practices recognizable in contemporary times, as indicated by Rojas, Hobsbawn and Zanini, among other authors. What would these practices consist of? Precisely those ones that would distance themselves from or overcome the positivist project of History. Having the bibliographic prospective as a methodological axis, and based on these perspectives, a review of trends in general and globalized historiography from Rojas is carried out, in order to discuss, then, some trends in Brazilian contemporary historiography and art, pointing out its peculiarities in contrast to a group of more general ones.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Consideremos, primeiro, que o modernismo brasileiro nas artes passou por intensa revisão crítica nos últimos anos e que não tem sido mais considerado exclusivamente como uma tendência acriticamente modelada pelas vogas internacionais. Então, se essa mesma "brasilidade modernista" tem algo que nos faria assumir um lugar singular na produção artística mundializada, resta-nos perguntar se a historiografia da arte praticada no Brasil, deixando-se infectar por tal singularidade estética, também teria algo a dizer sobre o processo de globalização da própria História da Arte. Em outros termos, caberia a pergunta: o discurso historiográfico da arte no Brasil também tem sido um processo "antropofágico" de identificação e reconstituição de nosso lugar de fala no mundo?

A tentativa deste ensaio consiste em não tanto pontuar um ajuste de contas da modernidade brasileira na história da arte, mas bem mais conjecturar se a disciplina forjada no bojo de uma concepção iluminista-enciclopédica também se "modernizou" a ponto de assumir (ou não) práticas da historiografia geral típicas das viragens do século XX para o XXI. No que consistiriam essas práticas? Justamente aquelas que se distanciaram ou superariam o projeto positivista de história, notadamente a que reivindica uma descentralização não só discursiva, mas também epistêmica a partir do chamado pós-68.

MODERNIDADE E GLOBALIZAÇÃO: ENTRE O "MADURO" E O "IMATURO"

Se os sintomas mais agudos da modernidade ocidental são reconhecíveis entre as emergências do industrialismo do final do século XVIII e o auge do capitalismo burguês em meados do século XIX, o projeto europeu de globalização do mercado já se encontrava, à época, imerso em nacionalismos e colonialismos "ensaiados" desde o início do mercantilismo no século XVI. Assim, a modernidade europeia não se constitui de imediato num projeto bem articulado de "missão civilizatória", mas, antes, num processo no qual todos os elementos e atores do cenário internacional vão sendo mutuamente confrontados e realinhados até que os valores sociais, econômicos, políticos, religiosos e estéticos de determinada comunidade (a europeia) sejam tomados como instituições a serem mundializadas como sinônimo de "civilidade". Entre essas duas fases da modernidade/colonialidade, uma hipótese pode ser considerada:

> De fato, os historiadores não devem confundir, como fizeram frequentemente até agora, a ideia de mundialização com a de uniformização. Há duas etapas na mundialização: a primeira consiste na comunicação, na relação de regiões e culturas que se ignoravam; a segunda é um fenômeno de absorção, de fusão. Até agora, a humanidade só conheceu a primeira dessas etapas (LE GOFF, 2015, p. 133-134).

Mesmo que esta perspectiva de Jacques Le Goff seja contestável, dada a massificação internacional da produção cultural das sociedades ditas centrais, é fato que há um equívoco de alguns historiadores ao reconhecerem "comunicação" e "relação" como sintomas de "absorção" ou "fusão" entre culturas. Entretanto, tais equívocos de interpretação histórica são eles mesmos construções de discursos historiográficos calcados na ideia de triunfo da "missão civilizatória" europeia que foi sendo forjada ao longo do mercantilismo e do industrialismo colonialista, ainda que se reconheça a paulatina corrosão de tal projeto desde meados do século XIX.

Portanto, se a marca distintiva da modernidade é a globalização (ou mundialização, como querem os franceses) que vai das emergências mercantilistas do século XVI aos trunfos capitalistas do século XX, não se deve abstrair desse processo de globalização econômica uma mundialização cultural nos mesmos termos. Para o medievalista francês, foi só a partir dos processos de independência política das ex-colônias nas Américas (entre os anos finais do século XVIII e os iniciais do XIX) que a Europa começa a superar certos valores sociais e técnicos que vinham sendo sustentados há séculos nas sociedades euro-ocidentais e, assim, encontrar-se-ia de fato e de pleno na era moderna. Além do mais, Le Goff afirma que a colonização europeia "só se desenvolveu realmente depois de meados de século XVIII e sobretudo no século XIX" (2015, p. 97-98), mas é interessante notar como quase três séculos de colonialismo nas Américas se tornam, num passe de mágica, num período ainda não suficientemente "maduro" do projeto de modernidade/colonialidade.

De qualquer maneira, o interculturalismo que os historiadores daquela modernidade de longa duração costumam verificar já nos primeiros passos do mercantilismo, não necessariamente estaria dotado de uma porosidade de mão dupla (ou múltipla) a ponto de configurar uma absorção ou fusão entre regiões e culturas que até então se ignoravam e, nesse sentido, o puxão de orelha de Le Goff nos historiadores da cultura vem bem a calhar. Mas o que importa assinalar é o fato de que nesse mesmo período das viragens técnicas modernizadoras entre os séculos XVIII e XIX, a pretensão de "missão civilizatória" europeia já estava bem nutrida de sua suposta universalidade e é nesse contexto iluminista-enciclopédico, momento dos mais agudos da modernidade (quando seu processo se torna efetivamente projeto), que a História da Arte foi configurada academicamente.

Foi exatamente nesse interstício ainda "imaturo" da colonização (nas Américas) que uma dada confiança na inexorabilidade da História como processo de emancipação da razão humana tomou vulto entre colonizadores, abrindo espaço para uma visão positivista da evolução social humana paulatinamente imposta e absorvida pelos colonizados. Malgrado as diatribes já então antigas de Montaigne – e em certa medida atualizadas por Rousseau – sobre tal "missão civilizatória", esse segundo tempo da modernidade deu continuidade aos racismos e aos nacionalismos, se avolumando ao longo do século XX, par e passo com a descolonização da África e da Ásia – não à toa, tanto os estudos sobre os "pós" do moderno quanto sobre os "pós" do colonial geminaram quase simultaneamente nas décadas finais do século XX.

TENDÊNCIAS GLOBALIZANTES DA HISTORIOGRAFIA GERAL

A hipótese neste momento é a seguinte: se a arte da chamada pós-modernidade é a do multiculturalismo bafejado pela debacle da razão instrumental e se a humanidade ainda não conheceu a segunda fase da mundialização, a episteme contemporânea da História da Arte encontra-se suficientemente permeável à absorção ou fusão cultural que caracterizariam essa segunda fase? Vejamos, antes, algumas perspectivas evolutivas da historiografia geral.

> Quando voltamos atrás na trama do tempo em busca das origens dos tipos de história ainda vigentes no mundo inteiro, torna-se claro que essas origens se encontram na segunda metade do século XIX cronológico. Afinal, é quando se afirma, por

> um lado, o modelo de história positivista antes mencionado – que procura "copiar" a "exatidão" das ciências naturais, promovendo uma história puramente descritiva, fática, empirista, especializada e limitada a "narrar os fatos tal e como aconteceram" – e, por outro lado, nessa época começa a configurar-se e a difundir-se também, progressivamente, a *primeira* versão da *história crítica contemporânea*, que é precisamente aquela que se inclui no complexo e mais vasto projeto crítico de Karl Marx (ROJAS, 2017, p. 77).

Na obra da qual retiramos esta citação, o professor mexicano Carlos Antonio Aguirre Rojas nos oferece um panorama diacrônico do exercício historiográfico moderno-contemporâneo palmilhando suas fontes desde meados do século XIX. Segundo Rojas, quatro etapas (ou curvas essenciais) são marcantes nessa trajetória nos discursos históricos e nos saberes sociais da modernidade:

Primeira etapa (1848-1870):
Momento de hegemonia da história iluminista/positivista em meio ao qual o projeto de modernidade capitalista atinge seu auge (e inicia seu declínio), ao mesmo tempo em que o primeiro esboço de uma concepção materialista ou social da história, concebida como ciência e destinada a superar, de um lado, aquela concepção secular da história "sem muito conflito com o mito, a lenda e o mundo da ficção e da literatura, para passar, por fim, ao esforço de constituir-se numa verdadeira 'empresa racional de análise'" (Rojas, 2017, p. 46); e, de outro lado, enfrentar aquela outra concepção de "história puramente descritiva, fática, empirista, especializada e limitada a 'narrar os fatos tal e como aconteceram'" (idem, p. 77). Estas duas concepções do fazer historiográfico então vigentes na segunda metade do século XIX, embora conflitantes, estavam ambas ideologicamente confinadas nesse mesmo momento "em que o capitalismo afirmou, pela primeira vez na história humana, um *universalismo abstrato* e *homogeneizante*, correspondente, num plano geral, ao universalismo também nivelador e genérico que, no âmbito econômico, se afirmar com a vigência geral do princípio do valor e de sua autorreprodução" (ROJAS, 2017, p. 24).

Em suma,

> 1848 é a data que simboliza o ponto histórico crucial que mudou o sentido da curva global e secular da modernidade, o momento em que se esgota a longa fase ascendente da modernidade, iniciada no século XVI, para dar lugar à linha descendente da mesma modernidade, linha esta que se estende da conjuntura de 1848-1870 até hoje (Rojas, 2017, p. 47).

Seguindo de alguma maneira as perspectivas de historiadores marxistas, a exemplo dos britânicos David Harvey (2015) e Eric Hobsbawn (2002) na defesa da concepção histórico-geográfica do materialismo dialético – tendência esta duramente criticada nos anos 1980-1990 através das teses sobre o "fim da história" –, Rojas tem em seu horizonte epistêmico não só estudos sobre a história, mas também sobre a filosofia da história (a começar pelo próprio Marx) e afirma que esse debate envolve a totalidade das *ciências* sociais, ou seja, reitera uma ciência da história decididamente interdisciplinar. Resta indagar se essa perspectiva da historiografia geral traçada pelo historiador e sociólogo mexicano enquadraria uma historiografia da arte.

Segunda etapa (1870-1929):
Este segundo ciclo começou com a guerra franco-prussiana que precipitou a Terceira República e depôs Napoleão III, quando a

> primeira etapa ou ciclo da historiografia contemporânea foi seguida por um segundo momento que vai de 1870 a 1929 aproximadamente, em que houve a constituição de uma *primeira hegemonia historiográfica*, cujo centro de irradiação fundamental será o espaço de língua germânica da Europa ocidental, chegando a funcionar como um 'modelo' geral para o conjunto das restantes historiografias da Europa e do mundo daqueles tempos (ROJAS, 2017, p. 14).

Mais adiante, o autor reitera que nessa fase alemã e austríaca a historiografia germânica assumiu o papel de "'modelo dominante para ser imitado' pelas demais historiografias da Europa e do mundo" (idem, 112).

Se colocarmos numa mesma perspectiva a instituição acadêmica da disciplina História da Arte com Gustav Friedrich Waagen (1844, na Universidade de Berlim), com Rudolf Eitelberger (1852, na Universidade de Viena) e com Jacob Burckhardt (1847 na Universidade de Berlim e depois na da Basileia) e acrescentarmos Heinrich Wölfflin, Friedrich Nietszche, Alois Riegl e Aby Warburg, realmente podemos considerar em linhas gerais uma similar hegemonia da "escola" de língua germânica (Alemanha, Áustria e Suíça) também no campo da historiografia da arte nos dois primeiros períodos (1848-1870 e 1870-1829) assinalados por Rojas. Mas se observarmos a extensão do prestígio dessa tendência através de Erwin Panofsky, Arnold Hauser e de alguns membros da Escola de Franckfurt (sobretudo Theodor Adorno e Walter Benjamin), seria forçoso considerar que a influência da escola de língua germânica de historiografia não cessou com a ascensão do nazismo – pelo menos não na América Latina e considerando que a recepção da obra de Warburg fora do mundo de língua alemã, por exemplo, só começa a partir dos anos 1960 do século passado na Itália e, em termos de mundo latino-americano, dos anos 1990 na Argentina.

Embora Rojas não esmiuce naquelas duas primeiras etapas as influências diretas do projeto de história crítica atribuída ao marxismo original, é possível perceber tal influência pelo menos em Walter Benjamin, em Arnold Hauser e na própria historiografia da arte que Nicos Hadjnicolaou arregimenta em seu *Histoire de l'art et lutte des classes* (1978). Ademais, Michael Podro (2001) reforça a importância dos filósofos e historiadores de língua alemã desse período, citando Friedrich Hegel, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg e Erwin Panofsky. Por tudo isso, é importante assinalar que em nenhum momento Rojas defende a ideia de que a ascensão de uma escola/tendência historiográfica anula a anterior. Ao contrário, é bem conhecida a longa influência da concepção hegeliana de espírito da história – que teria viajado do oriente para o ocidente, encontrando seu absoluto na Europa – nas teoréticas de alguns dos autores citados.

Nesse ínterim, em Portugal, quando da separação (por decreto real de 1881) entre academias e escolas, a História da Arte (atrelada à Estética) é instituída no domínio regimental das Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto. No Brasil, a disciplina aparece em 1870, mas só se torna componente curricular especializado a partir de 1917, com o concurso público na Escola Nacional de Belas Artes vencido pelo paraense José Flexa Ribeiro. Detalhe importante: a história da arte aparece como campo

de saber específico academicamente referenciado (em Viena, no Porto, em Lisboa e no Rio de Janeiro) não nos cursos de História, mas nos cursos/escolas/academias de Belas Artes, isto é, não como estudo subsidiário para a formação do profissional da história, mas para a formação do profissional da arte. Este "detalhe", por si só, já nos autorizaria a conjecturar até que ponto a história da arte academicamente instituída se preocupou com a evolução das escolas/tendências artísticas par e passo com a evolução das escolas/tendências históricas.

Terceira etapa (1930-1968):

A partir da crise ocasionada em toda a cultura germânica com a ascensão do nazismo, o

> segundo ciclo ou momento da historiografia recente se finalizará, dando lugar a uma terceira etapa caracterizada pela emergência de uma *segunda hegemonia historiográfica*, agora centrada, em termos gerais, no espaço do hexágono francês. Uma segunda hegemonia ou segundo modelo geral historiográfico que serviu de inspiração e se tornou referência obrigatória em todos os âmbitos historiográficos daquela época, cujo fim, por sua vez, deu-se com a profunda *revolução cultural* de alcance planetário e de consequências civilizatórias maiores que foi a revolução de 1968" (ROJAS, 2017, p. 44).

Nessa terceira etapa, Rojas aponta a emergência de uma segunda hegemonia historiográfica, agora centrada no território francês. Está se referindo, sobretudo, ao crescente prestígio internacional da Escola dos Annales constituída em torno da *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, revista fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch. A proposta inicial era reunir estudos que, distanciando-se da visão positivista na escritura da história, privilegiassem a análise dos processos estruturais e conjunturais de longa duração que permitissem compreender melhor as mentalidades de culturas e civilizações. Sob essa perspectiva, a História era vista como interdisciplinar, absorvendo métodos e procedimentos de outras ciências sociais como a Economia, a Psicologia, a Arqueologia, a Antropologia e, sobretudo, a Sociologia. Na sequência desse prestígio da Escola dos Annales e, em certa medida, devedor desta no que diz respeito à ênfase na estrutura social e na interdisciplinaridade, surge o Estruturalismo insuflado pela semiologia de Saussure e pela antropologia de Lévi-Strauss a partir de meados dos anos 1950, causando uma retumbante vaga semi-estruturalista nos estudos críticos das ciências humanas e sociais (sobretudo nos países de língua neolatina) e acrescentando a Linguística e a Psicanálise àquele rol interdisciplinar – talvez seja desnecessário acrescentar que o estruturalismo foi duramente criticado (internamente, inclusive) por sua pretensão de dotar as ciências do social e do humano de "cientificidade".

Com sua ênfase na sincronia e não na diacronia (propugnada por Saussure para a linguística), o estruturalismo causou considerável impacto no campo da história da arte, a tal ponto que Maurizio Fagiolo e Giulio Carlo Argan (1994), fazendo um retrospecto historiográfico, apontam respectivamente o estruturalismo e a semiótica como métodos legítimos da história da arte. Por um outro lado, tanto Fagiolo e Argan quanto José Arenas (1990) colocam o método sociológico (de matiz marxista) como outro método importante da história da arte no século XX. Entre os franceses desta linha, Pierre Francastel é um dos mais conhecidos entre nós.

No Brasil, o impacto dessa hegemonia francófona na historiografia da arte não é difícil de precisar bem antes do período assinalado por Rojas se considerarmos, por exemplo, as origens afrancesadas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a formação (na França) de dois de seus primeiros historiadores da arte: José Flexa Ribeiro e Mário Barata, embora suas respectivas abordagens investigativas sejam consideravelmente diferentes. Além disso, o estruturalismo e a semiótica causaram um certo frisson nos anos 1960-1970, sobretudo através do prestígio que professores do Collège de France (Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault e Roland Barthes) e da Universidade de Bolonha (Umberto Eco e Omar Calabrese) começaram a gozar entre nós nos anos seguintes. Nesse interim, a História da Arte era disseminada não só nas escolas ou faculdades de Belas Artes, Arquitetura e Letras, mas também nos cursos de Educação Artística que começaram a vicejar país afora por força da lei 5692/71 – o primeiro curso superior de História da Arte no Brasil foi criado no Instituto de Belas Artes em 1961, então um órgão ligado à Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara e incorporado à Universidade do Estado da Guanabara (UEG), atual UERJ (Siqueira, 2016).

Quarta etapa (1968-atual):

> Finalmente, e coroando todo esse complexo trajeto dos estudos históricos contemporâneos, encontra-se uma quarta e última etapa, herdeira direta das grandes transformações que 1968 trouxe para todos os *mecanismos de reprodução cultural da vida social moderna*, etapa na qual não existe nenhuma hegemonia historiográfica, mas, pelo contrário, há uma inédita situação de policentrismo na inovação e descobrimento de novas linhas de progresso da historiografia, situação que se prolonga até os nossos dias (ROJAS, 2017, p. 44).

A quarta e atual etapa, iniciada em 1968, teria como característica justamente a não verificação de uma hegemonia, momento no qual "há uma inédita situação de policentrismo na inovação e descobrimento de novas linhas de progresso da historiografia, situação que se prolonga até os nossos dias" (idem, p. 44). Segundo o próprio sociólogo e historiador mexicano, o período 1968-atual tem quatro características gerais importantes:

> 1) A incorporação do presente dentro da história, eliminando "a artificial barreira epistemológica que o século XIX estabeleceu entre a história e as demais ciências sociais" (*ibidem*, p. 122).
> 2) A contraposição em relação à "história oficial, tradicional, positiva e legitimadora do poder, na mesma medida em que se distancia das fáceis, porém estéreis, posturas pós-modernas e irracionalistas que existem em alguns reduzidos âmbitos historiográficos do panorama global" (ibidem, p. 124-125).
> 3) O assumir a evidente crise epistemológica do conhecimento social que fora compartimentada no século XIX, "ao mesmo tempo que se iniciava um claro processo de reorganização de todo o sistema das ciências sociais e inclusive do sistema de diferentes 'culturas' e de todo o sistema de saberes humanos, processo no qual ainda estamos imersos" (ibidem, p. 125-126).
> 4) O crescimento e a expansão do campo específico da história da historiografia. Isso, "além de permitir a elaboração dos primeiros mapas gerais do que foi a cur-

va de vida da historiografia do século XX, promoveu e apoiou também a mais clara *autoconsciência* do que hoje significa ser historiador e se dedicar à prática da história" (ibidem, p. 127).

Podemos conjecturar que toda essa reorganização global do sistema científico e do sistema cultural (visível no pós-68) pode ter sido reflexo daquela segunda fase da globalização (de absorção, de fusão) da qual nos fala Le Goff (2015).

De fato, depois do pioneiro *História da Crítica de Arte* de Lionello Venturi (publicado em Nova York em 1936), no qual o autor identificava metodologicamente a história da arte com a história da crítica de arte, foi no pós-68 que vieram a lume alguns dos mais conhecidos estudos de história da historiografia da arte propriamente dita ou de estudos que, direta ou indiretamente, colocaram a história da arte com seus objetos, métodos e teorias (estruturados na modernidade) em confronto com o borramento de fronteiras epistêmicas na contemporaneidade, revelando uma relativa não hegemonia de quaisquer escolas. Dentre eles:

História da arte e movimentos sociais (1973; 1978) de Nicos Hadjinicolaou; *Guia de história da arte* (1977; 1994) de Giulio Carlo Argan e Maurízio Fagiolo; *Teoría y metodología de la historia del arte* (1982) de José Fernandez Arenas; *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* (1995; 2006) de Hans Belting; *A linguagem da arte* (1985; 1987) e *A idade neobarroca* (1987; 1988) de Omar Calabrese; *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia* (1990; 1996) de Udo Kultermann; *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997; 2003) de Arthur Danto; *La construcción historiográfica del arte* (2012) de Antonio Urquizar Herrera e José Enrique García Melero; *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte* (2015; 2017) de Éric Michaud; *Primitivismes: une invention moderne* (2019) de Philippe Dagen; e *A History of art history* (2019) de Christopher Wood.

Com exceção destes dois últimos e considerando os títulos produzidos e/ou traduzidos para o mundo latino-americano e ibérico, percebe-se a proeminência recente de italianos, espanhóis, alemães, franceses e estadunidenses nesse campo da história da historiografia da arte – o que corroboraria aquela percepção de Rojas de que as tendências historiográficas no pós-68 não têm um centro hegemônico claro. Entretanto, salta aos olhos nesses compêndios a quase total ausência de histórias e teorias da arte de não europeus – com exceção de Chistopher Wood, que cita os chineses. Tal ausência, por si só, atesta que ainda vige a hegemonia ocidental, ainda que agora deslocada para o eixo euro-estadunidense.

No Brasil, "*Uma história da arte?*" de Cristiana Tejo et al (2012), resultado do workshop "Uma história da arte em Pernambuco?" (Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 2008); *História e arte: encontros disciplinares* de Artur Freitas e Rosane Kaminski (orgs., 2013), resultante do "I Simpósio de História e Arte" (Curitiba, UFPR, 2012), e Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes de Carolin Overhoff Ferreira (2019) são exemplos, dentre outros, dessa tendência policêntrica entre nós. *Apolo y la mascara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas* da historiadora argentina Estela Ocampo (1985) é um outro exemplo de que uma teoria transcultural da história da arte ainda se constituía, no final do século XX, numa vívida miragem para consumo europeu.

Resumindo, Rojas traça o perfil das quatro etapas no bojo do processo/projeto da modernidade ocidental iniciando com o esboço de uma *ciência* da história que se dis-

tancia ao mesmo tempo de uma história quase literária/mitológica e de uma outra científica/positivista. E o faz para assinalar que boa parte da historiografia crítica contemporânea tem algum laço genético, ainda que não direto ou evidente, com o projeto crítico do marxismo original (materialista/dialético) na medida mesmo em que estes discursos empoderam a História enquanto ciência da interpretação que desloca seu foco da mera narrativa dos "grandes fatos" e dos "grandes homens" (presente tanto no literário/mitológico quanto no científico/positivista) para a fricção dialética entre forças social e culturalmente constituídas.

De resto, Rojas assinala algumas vertentes que indicam a condição policêntrica na inovação historiográfica e, consequentemente, a pluralidade de possibilidades de investigação histórica na contemporaneidade:

> Com isso, nas décadas posteriores a 1968, os terceiros ou quartos *Annales* franceses, as várias vertentes da microhistória italiana, os representantes da nova história radical estadunidense, a nova história social alemã, a recente história institucional portuguesa, a renovada história regional latino-americana, a antropologia histórica russa ou então as várias correntes da história marxista britânica, enfim, todos esses centros historiográficos tornaram-se igualmente importantes (ROJAS, 2017, p. 113).

Numa atitude similar de observação de tendências históricas que se chocam e se entrecruzam, Fagiolo afirma que

> Não basta olhar as obras de arte de um ou de outro ponto de vista, pondo-se a par dos últimos instrumentos metodológicos. O problema é mais complexo: uma crítica formal pode servir ao método iconológico; o método sociológico pode ser englobado numa visão estrutural; a essência formal pode fazer com que se reencontrem as coordenadas de uma correcta ambientação sociológica. Tudo na condição de reintegrar a obra de arte no seu momento histórico, reencontrando os processos que a geraram e as estruturas que a condicionaram (FAGIOLO, 1994, 102).

Essa afirmação de Fagiolo não deixa de ser uma demonstração dos choques entre tendências historiográficas no campo da arte, pelo menos em solo europeu. Giulio Carlo Argan (1992) formulou já nos anos 1980 a conhecida tese da "crise da arte como ciência europeia" assinalando a desinibição e autonomia dos modernismos não europeus (sobretudo estadunidenses) como sintomas de dada descentralização na história da arte, ainda que Paris e Nova York tenham permanecido como referências. Em sua tese, entretanto, Argan continua naquela perspectiva historiográfica verticalizada típica do século XX europeu na qual a produção e a difusão hegemônica da arte se confundem (ou se sustenta) com a tendência historiográfica de plantão.

Além disso, e mesmo sabendo que Rojas lançou seu foco investigativo sobre a produção historiográfica ocidental, não se pode deixar de lembrar que as vertentes pós-coloniais e decoloniais dos estudos culturais tomaram impulso no pós-68 entre intelectuais africanos e asiáticos (além dos latino-americanos), inclusive em termos de questionamento da tradição historiográfica ocidental (agora entendida como "consórcio" entre as duas margens do Atlântico Norte). Por isso mesmo, há que se reconhecer que essa pluralidade de possibilidades de pensar e escrever a história não se dá sem críticas. Carlo Ginzburg, ele mesmo citado por Rojas como um dos historiado-

res cintilantes na contemporaneidade, registra a crítica de Hobsbawn à historiografia praticada no pós-68: "Mais do que nunca a história é atualmente revista ou inventada por gente que não deseja o passado real, mas somente um passado que sirva aos seus objetivos. Estamos hoje na grande época da mitologia histórica" (*apud* Ginzburg, 2007, p. 156). Discordando de Hobsbawn no atacado, Ginzburg concorda com o colega britânico no varejo quando este afirma que "o maior perigo político imediato para a historiografia é hoje o 'antiuniversalismo', ou seja, a convicção de que a minha verdade vale tanto quanto a tua, independentemente das provas apresentadas (*apud* Ginzburg, 2007, p. 157).

De qualquer modo, aquela revisão (ou invenção) da história e o "antiuniversalismo" das práticas historiográficas no pós-68 a que Hobsbawn se refere, devem ser colocadas noutra perspectiva:

> Será possível buscar esta síntese que recolheria as visões amplas, globais e universalistas dos últimos quatro ou cinco séculos, tratando simultaneamente de dotá-las do fundamento derivado da experiência concreta que o reconhecimento detalhado e minucioso do múltiplo, da diferença e da singularidade oferece, além de pensar a coexistência possível de muitas lógicas e da diversidade, para então avançar na construção de uma nova *universalidade concreta* de um também necessariamente distinto e renovado sistema de saberes e dos conhecimentos humanos? (ROJAS, 2017, p. 38-39).

Nesse sentido e neste caso, tanto Hobsbawn quanto Guinzburg, ao apontarem para um relativismo do discurso historiográfico no pós-68, parecem desconsiderar (ou ignorar) as teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin nas quais este assevera "Porque é irrecuperável a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela" (Benjamin, 2005, p. 62). Discutindo este e outros trechos dessas teses, a filósofa alemã Susan Buck-Morss aponta justamente para a questão que realmente conta: o discurso historiográfico tem se constituído para "encontrar o que é de interesse do poder presente" (Buck-Morss, 2018, p. 22), isto é, por um patronato que é menos "guardião da verdade" histórica do que "guardião do poder" histórico, inclusive em termos arqueológicos. E acrescenta:

Porém, indo mais fundo nos vestígios históricos, abaixo do nível da lenda oficial, fica claro que "nosso" passado não é, e nunca foi, nosso. Os objetos sobrevivem através das mãos dos negociantes. Os livros se movem e prosperam na diáspora; o trabalho acadêmico floresce através do intercâmbio cosmopolita. Textos e artefatos seguem as rotas das peregrinações, das tropas militares e do comércio (Buck-Morss, 2018, p. 23).

Entre a universalidade idealizada (ou "lendária" e "exclusivista" segundo Buck-Morss) na modernidade e a universalidade concreta na contemporaneidade, a História da Arte talvez se encontre numa encruzilhada epistêmica sem precedentes e que pode ser reconfigurada naquelas duas fases da globalização que Le Goff indicou. Esta talvez seja, ao fim e ao cabo, a grande questão que interessa aos estudos historiográficos na atualidade, ainda mais se considerarmos que o campo epistêmico da história (e da história da arte) encontra-se em mais uma disputa fratricida que opõe não só "conservadores" e "progressistas" da história, mas também colonizadores e descolonizadores nesse grande palco global onde os papéis de atores principais e coadjuvantes já estariam definidos a priori. Na verdade, tanto história quanto arte se veem

em meio à crise de um projeto de civilização (o da modernidade/colonialidade europeia) sobre a qual estão distendidas e friccionadas todas as ordens sociais: a econômica, a política a científica, a linguística e a estética, com as últimas submetidas à primeira. E quem há de negar que a história da arte, se realmente concebida e sustentada na diversidade que deve constituir sua universalidade epistêmica, encontra-se no olho do furacão? É aqui que entra a contribuição brasileira, "antropofágica" e singular, para esse debate.

HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA DA ARTE: JÁ DESCOLONIAL NOS ANOS 1980?

Para introduzir a parte final deste ensaio valho-me (num presumível ato falho) de uma citação de Hobsbawn:

> No entanto, jamais procurei tornar-me um latino-americanista, nem me considerava um deles. Assim como para o biólogo Darwin, para mim, como historiador, a revelação da América Latina não foi regional, e sim geral. Era um laboratório de mudança histórica, primordialmente diferente do que se poderia esperar, um continente feito para minar as verdades convencionais (HOBSBAWN, 2002, p. 410).

Em que pese a submissão política e econômica a que estamos submetidos na América Latina em plena fase contemporânea da globalização (ainda assimétrica), esta citação vem bem a calhar para o escopo deste artigo, na medida em que Hobsbawn não percebe o cone sul como mero reflexo "regional" da modernidade europeia, mas como uma realidade histórico-geográfica feita "para minar as verdades convencionais".

Em 1983 foi publicada aquela que talvez possa ser considerada a primeira obra geral de caráter epistemicamente contemporânea (e descolonial) da historiografia artística brasileira. Refiro-me à *História Geral da Arte no Brasil*, sob a coordenação editorial de Walter Zanini (1983). Obviamente, foi publicada num momento em que a teoria da colonialidade gerada na América Latina ainda daria seus primeiros passos na década seguinte, mas certamente já guarda algo daquele "feito para minar as verdades convencionais" aludido por Hobsbawn.

Em primeiro lugar, é necessário assinalar uma precedência e três desdobramentos (dentre várias possíveis) que situam a obra organizada por Zanini em variáveis decididamente descoloniais, mesmo que limitando-as ao contexto paulista e sem, com isso, sugerir a ideia de uma "escola hegemônica" nacional no pós-68: *A mão do povo brasileiro* (1969, MASP), exposição organizada por Lina Bo Bardi, Glauber Rocha, Pietro Maria Bardi e Martim Gonçalves; *A mão Afro-brasileira* (1988, MAM/SP), com curadoria de Emanoel Araújo e curadoria-assistente de Carlos Eugênio M. de Moura; a *24ª Bienal de São Paulo* (1998), a "bienal da antropofagia" com curadoria-geral de Paulo Herkenhoff e curadoria-adjunta de Adriano Pedrosa; e a *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento* (2000), com curadoria de Nelson Aguilar e Emanoel Araújo. Trata-se de quatro grandes exposições que, tal qual a *História Geral*, ofereceram um panorama da peculiar contribuição brasileira para a história da arte em plena operação rescaldo do modernismo e da modernidade, provocando direta ou indiretamente questionamentos acerca dos recortes temporais e estéticos privilegiados pela historiografia da arte no Brasil de então.

Resultado de um trabalho que durou cinco anos, *História Geral da Arte no Brasil* constituiu-se num autêntico plano-piloto para a historiografia contemporânea.

Nele, o primeiro aspecto a ser ressaltado é o da colaboração entre historiadores, antropólogos e sociólogos, necessária porque "diante dos fins visados e da consideração do elenco de estudiosos existente no país, a coordenadoria decidiu-se por autores nem sempre pertencentes à área de história da arte" (ZANINI, 1983, p. 14). Quase todos os doutores, titulares ou livre-docentes, os autores são de formações e atuações diversas, abrangendo arte, arquitetura, história, antropologia, sociologia, arqueologia, design, estética e arte-educação. Membro fundador (1972) do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e historiador que defendia a profissionalização nesse campo específico, Zanini convidou, dentre os membros do Comitê, Mário Barata, Ana Mae Tavares Bastos Barbosa, José Roberto Teixeira Leite, José Liberal de Castro, Benedito Lima de Toledo e Ulpiano Bezerra de Menezes, ou seja, somente sete (contando com o próprio Zanini) dos dezesseis autores que comparecem na obra. O elenco de profissionais referido por Zanini ainda era reduzido à época? Ou por demais concentrado em determinados períodos históricos? Ou não havia especialistas da história da arte suficiente para cobrir todas as estéticas pretendidas, já que a arte

> revela-se no Brasil por múltiplos aspectos, desde os que pertencem profundamente ao quadro da cultura ocidental até aqueles em que se manifesta o espírito indígena ou em que ocorre o sincretismo afro-brasileiro, e é esta complexidade que o estudo procura abranger em suas linhas gerais (ZANINI, 1983, p. 14).

Certo é que a obra, da forma como foi concebida, extrapola em muito o campo específico de atuação dos historiadores da arte disponíveis na época o que, por si só, já estabelece um confronto entre formação/atuação do historiador face à uma historiografia da arte dando seus primeiros passos em seu "campo ampliado". De fato, este confronto não se verificou somente no Brasil. Frank Willet (2017), já em 1971, referindo-se a uma história da arte africana que "ainda não foi escrita" dentro dos cânones oficiais da disciplina, afirma que esta talvez possa ser rascunhada a partir de uma colaboração profícua entre historiadores e antropólogos ou de uma aproximação do pesquisador às práticas das duas disciplinas (WILLET, 2017, p. 55).

Fruto, portanto, de uma colaboração interdisciplinar, o segundo aspecto a ser sublinhado na obra é o da decidida inserção (em seus próprios termos) da arte indígena (Darcy Ribeiro), da arte popular (Vicente Salles), da arte afro-brasileira (Mariano Carneiro da Cunha) e da arte-educação (Ana Mae Barbosa) no cânone historiográfico da arte brasileira – todas até então negligenciadas nos panoramas gerais da historiografia, exceto quando esses assuntos eram imprescindíveis para ligeiras abordagens sobre certas influências na evolução da história da arte eurocentrada. Para que tenhamos uma perspectiva do impacto epistêmico que essa inserção no cânone provoca, basta lembrarmo-nos da acirrada discussão que se seguiu à exposição *Primitivism* (1984) no MoMA que envolveu intelectuais de peso como James Clifford – discussão essa retomada recentemente por Philippe Dagen (2019).

O terceiro aspecto é o trançado entre história da arte e cultura visual que subjaz na obra, prenunciando um debate acirrado sobre pioneirismos e limites disciplinares que aconteceria nas duas primeiras décadas deste século a partir da criação do Mestrado em Cultura Visual e grupos de pesquisa nesse campo de estudos na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Longe de pretender aqui uma exegese acurada de *História Geral da Arte no Brasil*, esses três aspectos que respingam direta ou indiretamente nos dossiês citados a seguir, me parece um dos primeiros preâmbulos sobre a transição de uma concepção modernista da história da arte e uma outra, mais plural, descentralizada, interdisciplinar e diversificada em suas epistemes e métodos, que poderíamos caracterizar, pelo aqui exposto, como uma concepção contemporânea do fazer historiográfico no campo da arte ainda que, como também vimos, inserida numa evolução forrada de fricções epistêmicas que já tem mais de um século e meio.

Se percebermos a questão sob essa perspectiva, talvez possamos afirmar que a *História Geral da Arte no Brasil* constitui-se como um dos sintomas mais eloquentes de nossa forma peculiar (antropofágica?) de interagir com projetos outros de contemporaneidade nas teias globais, particularmente aqueles que ousam produzir sobreposições ou dobras temporais e territoriais. Em 2023, a obra organizada por Walter Zanini fez 40 anos e, depois dela, nenhum outro compêndio tão abrangente de história da arte brasileira foi publicado. Talvez já esteja na hora de, a partir desse marco, pensarmos num adensamento das discussões sobre a historiografia da arte e sua história no Brasil.

Por fim, é necessário investigar mais profundamente se essa concepção interdisciplinar, plural e descentralizada da História da Arte gerou algum fruto duradouro no cenário acadêmico brasileiro. Por enquanto, é possível destacar alguns fatos recentes.

Na viragem ainda pandêmica de 2021 para 2022 no Brasil, fomos literalmente agraciados por quatro coletâneas que dão muito o que pensar sobre nossos modos de entrar e sair da modernidade e, de quebra, permitem o confronto dos lugares de fala – e consequentemente de escuta – visíveis (ou nem tanto) no discurso historiográfico da arte. São elas:

"A 'virada global' como um futuro disciplinar para a História da Arte", dossiê organizado por Flavia Galli Tatsch e Claire Farago para a Revista Modos (v. 5, n. 3, setembro-dezembro 2021; UNICAMP); "Histórias da Arte sem lugar", dossiê proposto e organizado por Sônia Salzstein, Liliane Benetti, Lara Casares Rivetti e Leonardo Santos para a Revista Ars (n. 42, dezembro 2021, USP); "Arte e Monumentos: entre o esquecimento e a memória", dossiê fruto do seminário homônimo (2020) proposto e organizado por Paulo H. Duarte-Feitoza e Rubens Pilegi da Silva Sá (NIHA/UFG, 2022); e o dossiê "(Re)existências afro..." organizado por Arthur Vale e Roberto Conduru para a Revista Modos (v. 6, n. 1, janeiro 2022, UNICAMP).

Os dois primeiros dossiês (2021) indagam diretamente o confronto entre tradição e contemporaneidade no campo disciplinar da História da Arte. Os dois últimos (2022), focados nas demandas anticoloniais, antirracistas e multilaterais que pontuam a nossa contemporaneidade assimetricamente globalizada, também não deixam de testar a porosidade epistêmica das fronteiras da historiografia da arte, ela mesma considerada como um constructo da modernidade. Assim, todos esses dossiês tratam, direta ou indiretamente, daquilo que ainda não coube – algum dia caberá? – numa estrutura historiográfica de longa duração ou nas estripulias entre tradição e modernidade que Glória Ferreira, há quase 10 anos, sintetizou nos seguintes termos:

> uma apreensão descentrada da cultura e de produções artísticas que transcendem fronteiras, em que o local não está separado do global, sem, contudo, ser dele derivado. Aportes que contribuem para repensar a história da arte a partir de novo

horizonte de questões não identitárias, mas de explicitação das tensas relações transculturais (FERREIRA, 2013, p. 48).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da exuberância recente de questionamentos sobre as práticas historiográficas das artes no Brasil e dado que ela se encontra dispersa em publicações variadas de catálogos e revistas que cresceram exponencialmente, par e passo com a expansão dos cursos de pós-graduação em artes no país nas duas primeiras décadas do século XX, ainda são raros os pesquisadores que têm a coragem de provocar sínteses ou panoramas sobre o estado da arte. No geral, convoca-se os estudos decoloniais, etno-raciais e de gênero para justificar a inserção historiográfica da produção artístico-estética de colonizados nos recortes da contemporaneidade ou, no máximo, nas viragens modernistas entre o final do século XIX e o início do XX. Mas vige quase um silêncio obsequioso sobre a necessidade de revisão da história oficial do período colonial no campo da arte. Quando muito, os contextos significativos das produções artístico-estéticas das culturas então subjugadas pelo processo de colonização europeia nas américas são deixados a cargo quase exclusivo de antropólogos, dado que, no campo da arte e de sua história, tal produção foi "esterilizada" numa abordagem meramente formalista, quase sempre sob a "autoridade" das teorias abstracionistas da arte europeia do início do século XX.

> Según esta teoria hoy podemos ser ecuménicos y "recuperar" así las obras de arte de todas las épocas precisamente porque las vaciamos todas de su contenido ideológico-político, religioso etc., y las apreciamos como "arte puro" de acuerdo con nuestro moderno "código de lectura" formal; porque somos "tolerantes" y podemos aceptar todo luego de haberlo esterilizado. No por casualidad el término "esterilizado" es ambíguo y sugere a la vez "desinfección e impotencia" (VENTÓS, 1973, p. 46).

Ou seja, dados o formalismo da sensibilidade moderna europeia, a propalada autonomia da arte e a suposta "especificidade" de sua história, uma universalidade idealizada (mas esterilizada) ainda se constitue como diretiva "incontornável" para o exercício historiográfico, obnubilando uma tentativa de revisão histórica que permitiria perceber a arte também como produção simbólica umbilicalmente conectada a outros contextos e imaginários. Incluir uma ou outra produção de qualquer cultura originária ou periférica então subsumida no cânone historiográfico não altera nem a episteme da arte e nem a episteme da história. Considerar a arte (e sua história) em sua universalidade concreta (não esterilizada pelo olhar ocidental) exige a percepção de ecossistemas estéticos potencial e mutuamente infectáveis que, em suma, podem sustentar tanto a revisão dos paradigmas artísticos quanto dos paradigmas historiográficos.

Então, se aquela exuberância dos estudos críticos da arte embalados direta ou indiretamente pelos estudos antirracistas e anticoloniais que colocam a alteridade no centro do debate é inquestionável, urge perguntar por que esse debate, iniciado há pelo menos quarenta anos, ainda não penetrou no "núcleo duro" da disciplina, dado que as artes calcadas nas culturas originárias e mestiçadas agora "gozam" academicamente de nichos "especializados" cujos prefixos são o termo "etno" – um meio-

-termo entre história, sociologia e antropologia no qual são enfeixadas muitas manifestações artísticas não ocidentais. Mais uma estratégia de um (neo)colonialismo introjetado para que o discurso historiográfico no campo da arte entregue os anéis para não entregar os dedos? Que globalização é essa?

Voltemos àquelas duas fases da mundialização assinaladas por Le Goff: "a primeira consiste na comunicação, na relação de regiões e culturas que se ignoravam; a segunda é um fenômeno de absorção, de fusão. Até agora, a humanidade só conheceu a primeira dessas etapas" (2015, p. 133-134). Pelo exposto neste artigo, talvez possamos conjecturar que a primeira fase (de comunicação e relação) só é válida para historiadores europeus da arte, exímios inventores de alteridades para consumo próprio; enquanto a segunda fase (de absorção e fusão) já seria uma realidade para os historiadores de suas ex-colônias. Ou seja, os colegas europeus (salvo exceções) ainda ignoram (ou fingem ignorar) a segunda e necessária fase da globalização. Enquanto historiadores da arte georreferenciados ao sul do Equador, talvez seja este o nosso lugar de fala quando (e se) pretendemos um intercâmbio acadêmico cosmopolita.

REFERÊNCIAS

ARENAS, José Fernandez. Teoría y metodologia de la história del arte. Barcelona: Anthropos, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo e Fagiolo, Maurizio. Guia de história da arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin: aviso de incêndio Uma leitura das teses sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. O presente do passado. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.DAGEN, Philipe. Primitivismes: une invention moderne. Paris: Gallimard, 2019.FERREIRA, Carolin Overhoff. Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes. São Paulo: Edições 70, 2019.FERREIRA, Glória. Sobre a história da arte brasileira. KAMINSKI, Rosane;FREITAS; Artur. História e arte: encontros disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013, 45-53.

GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HADJINICOLAOU, Nicos. História da arte e movimentos sociais. Lisboa: Edições 70, 1978.

HARVEY, David. Paris, capital da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

HOBSBAWN, Eric. Tempos interessantes: uma vida no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.LE GOFF, Jacques. A história deve ser dividida em pedaços? São Paulo: Unesp, 2015.OCAMPO, Estela. Apolo y la mascara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas. Barcelona: Icaria, 1985.

PODRO, Michael. Los historiadores del arte críticos. Madrid: A. Machado Libros, 2001. ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. A historiografia no século XX: História e historiadores entre 1848 e... 2025? São Paulo: Edusp, 2017.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. O curso de História da Arte da UERJ: transformações e perspectivas. Concinnitas, v. 1, n. 28, p. 288-297, 2016. Acessado em 11/03/2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/ concinnitas/article/view/25916/18557>

TEJO, Cristiana; BARROS, Natália; CHAYMOVICH, Felipe Soeiro; FERREIRA, Glória LIMA, Joana D'arc de Sousa; ZACCARA, Madalena; MOKARZEL, Marisa. Uma história da arte? Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2012.

VENTÓS, Xavier Rubert de. Teoria de la sensibilidade. Barcelona: Península, 1973.

VENTURI, Lionello. História da crítica de arte. Lisboa: Edições 70, 2007.

WILLET, Frank. Arte Africana. São Paulo: Edições Sesc-SP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

ZANINI, Walter. História geral da arte no Brasil, 2 vols. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

AFONSO MEDEIROS
Prof. Titular de História da Arte e Estética da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte da UFPA. É Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa em Histórias, Artes e Saberes Estéticos. Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes/História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação, pela Shizuoka University (Japão, 1996) e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2001). Fez estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia da UNIFESSPA. Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP.
https://orcid.org/0000-0002-2588-9948
saburo@uol.com.br

INDÚSTRIA CULTURAL: ESTÉTICA E POLÍTICA

CULTURE INDUSTRY: AESTHETICS AND POLITICS

Gustavo Pedroso

ADORNO
INDÚSTRIA CULTURAL
FETICHISMO
IDEOLOGIA
FASCISMO

O artigo busca discutir o conceito de indústria cultural através de uma abordagem em dois momentos. Em primeiro lugar abordamos alguns elementos que parecem estar na origem das preocupações de Adorno com a indústria cultural: seu interesse pelo kitsch entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 1930, seu debate com Benjamin a respeito do ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" e sua experiência no Princeton Radio Research Project. A partir disso comentamos alguns pontos do capítulo da Dialética do esclarecimento intitulado "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas" tendo em vista principalmente o seu sentido político-social deste conceito.

ADORNO
CULTURE INDUSTRY
FETISHISM
IDEOLOGY
FASCISM

The article seeks to discuss the concept of culture industry through a two-fold approach. Firstly, we address some elements that seem to be at the origin of Adorno's concerns with the culture industry: his interest in kitsch between the late 1920s and early 1930s, his debate with Benjamin regarding the essay "The Work of Art in the era of its technical reproducibility" and his experience at the Princeton Radio Research Project. From this, we comment on some points of the chapter on the Dialectic of Enlightenment entitled "The culture industry: enlightenment as the mystification of the masses" focusing mainly on the political-social meaning of this concept.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

Como aponta Adorno, a expressão "indústria cultural" foi formulada por ele e Horkheimer quando ambos trabalhavam na *Dialética do esclarecimento*, para ser usada no lugar da expressão "cultura de massa". A preocupação era a de prevenir um mal-entendido que, entretanto, continua a ocorrer – tratava-se de indicar que eles não estavam se referindo a uma cultura *produzida* pelas massas, mas sim a uma ampla mudança que afetava a produção, a existência e o sentido da cultura. Esta mudança era, a seus olhos, extremamente problemática e tinha consequências políticas preocupantes. Assim como o objeto a que se referiam, também o caráter da abordagem foi (e ainda é) frequentemente marcado por certas confusões e imprecisões, e isso acaba por afetar o entendimento daquelas consequências políticas.

Na tentativa de compreender o que Adorno tem em vista com o conceito de indústria cultural examinaremos, através do comentário de alguns textos, determinados aspectos envolvidos em sua concepção, desenvolvendo uma abordagem em dois momentos. Inicialmente procuraremos identificar certas experiências de Adorno entre o final dos anos 1920 e o final dos anos 1930, as quais parecem estar envolvidas nas origens de sua preocupação com a indústria cultural. Em seguida, recorrendo principalmente ao capítulo da *Dialética do esclarecimento* sobre a indústria cultural, tentaremos mostrar como sua atuação e suas características têm um sentido problemático, o qual aponta para consequências políticas.

***

Uma primeira experiência que parece estar na raiz da preocupação de Adorno com a indústria cultural ocorre no final dos anos 1920. Trata-se de sua preocupação com o fenômeno do *kitsch*, preocupação esta que, para nossos propósitos aqui, pode ser abordada a partir das propostas de reformulação da revista *Anbruch* elaboradas por Adorno em 1928 e de um ensaio de 1932 intitulado justamente "*Kitsch*". Com efeito, um ponto interessante que aparece nos dois textos diz respeito à referência social que a cultura passava a ter em uma sociedade de massas e urbanizada.

No caso das propostas para a reformulação da *Anbruch*, este ponto aparece de maneira bastante sintética. A *Anbruch* era uma revista dedicada à música de vanguarda, mas Adorno defende que ela inclua também discussões sobre a "música ligeira" e o *kitsch*, âmbitos nos quais ele engloba, entre outras coisas, o jazz, as operetas europeias e as canções de sucesso. A abordagem neste caso deveria ser feita de modo a se diferenciar de duas possíveis atitudes opostas, isto é, seria preciso romper com a arrogância diante destas formas musicais, mas evitando-se ao mesmo tempo uma atitude de glorificação das mesmas por conta de sua popularidade. A esfera da música ligeira teria um caráter próprio pelo qual se contrapunha aos aspectos problemáticos da arte elevada, e por isso deveria ser disputada e defendida. Mas sua popularidade constituía uma questão sociológica que demandava interpretação.

> O *kitsch* sucumbe *toto genere* à crítica sociológica que mostra que ele de modo algum é uma "arte da comunidade", mas sim seu substituto ideológico ditado por determinados interesses de classe. (...) Mas o *kitsch* sentimental tem sempre direito contra a arte sentimental com pretensões; o mesmo se dá com o jazz genuíno em oposição às tentativas de transplantá-lo para a música artística e de "enobrecê-lo", pelas quais tanto a ele quanto à música artística se faz injustiça. O resgate do *kitsch* não se dá por este reconhecimento ingênuo, mas, por assim dizer, por sobre

> ele, *malgré lui-même*. O *kitsch* é um objeto de interpretação; como tal, entretanto, da maior importância. (Adorno, 1984, p. 602)

Os termos da proposta são bastante sintéticos, mas podemos encontrar uma discussão mais desenvolvida no ensaio de 1932 sobre o *kitsch*. Ali Adorno considera que os traços do ilusório e do não-genuíno presentes no *kitsch* se devem ao fato de que ele é um esboço de formas e imagens antigas, as quais eram objetivamente obrigatórias. Porém, ele permanece apenas um esboço porque não é mais possível amoldar a estas formas o conteúdo, por conta do caráter histórico das mesmas. O momento histórico que lhes dava vida foi superado, mas elas permanecem, provocando com isso a ilusão de que o passado ainda sobrevive. Esta ilusão poderia assumir diferentes sentidos, mas na Alemanha dos anos 1930 ela desempenhava uma função ideológica, isto é, criava a aparência de que a antiga vida em comunidade ainda subsistia na sociedade industrializada e urbanizada. Com isso, não só respondia aos sofrimentos decorrentes da solidão e do isolamento característicos do novo contexto das massas urbanas, como possibilitava que os símbolos das antigas comunidades fossem recuperados a serviço de interesses políticos, fazendo com que "objetivos que servem a certos poderes apareçam num brilho de conto de fadas" (Adorno, 2020, p. 47, tradução modificada).

Uma segunda experiência que parece ter influenciado a concepção de Adorno sobre a indústria cultural é a da polêmica com Benjamin a respeito do ensaio deste último, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". De maneira bastante esquemática, podemos dizer que Benjamin via na reprodutibilidade um processo que apresentava dois aspectos interligados: por um lado, ela produziria a atrofia da aura; por outro, ela contribuiria para a formação de uma sensibilidade adequada às tarefas revolucionárias colocadas pelo momento histórico.

Cabe notar que, de modo semelhante à questão do mito na *Dialética do esclarecimento*, e antes ainda no ensaio de Adorno intitulado "Ideia da história natural", a questão da aura remete à relação entre sociedade e natureza. Logo no início deste ensaio, falando sobre o sentido em que emprega ali o conceito de natureza, Adorno explica que

> se eu quisesse traduzi-lo na linguagem conceitual filosófica mais habitual, poderia caracterizá-lo mais facilmente pelo conceito de mítico. (...) Por ele (mítico) se entende o que está aí desde sempre, o que sustenta a história humana e nela aparece como um ser anteriormente dado e fatídico, o que nela há de substancial. (Adorno, 2018, p. 458, tradução modificada)

Na *Dialética do esclarecimento*, ao falarem sobre o caráter sagrado do mundo para os antigos, Horkheimer e Adorno recorrem ao princípio do "mana":

> Primário, indiferenciado, ele é tudo o que é desconhecido, estranho: aquilo que transcende o âmbito da experiência, aquilo que nas coisas é mais do que sua realidade já conhecida. O que o primitivo aí sente como algo de sobrenatural não é uma substância espiritual oposta à substância material, mas o emaranhado da natureza em face do elemento individual. (...) Quando uma árvore é considerada não mais simplesmente como árvore, mas como testemunho de outra coisa, como sede do mana, a linguagem exprime a contradição de que uma coisa seria ao mesmo

> tempo ela mesma e outra coisa diferente dela, idêntica e não idêntica. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 25-26)

Já Benjamin dirá que a aura

> É uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (Benjamin, 1987, p. 170)

Aquilo que continua distante, por mais próximo que esteja, que se pode respirar quando se observa uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho que projeta sua sombra é também este sagrado de que falam Horkheimer e Adorno. Ele remete à transcendência da natureza, mas se manifesta além disso na forma do poder dominador que prolonga a natureza no interior da sociedade:

> Os processos naturais recorrentes e eternamente iguais são inculcados como o ritmo do trabalho nos homens submetidos, seja por tribos estrangeiras, seja pelas próprias cliques governantes, no compasso da maça e do porrete que ecoa em todo tambor bárbaro, em todo ritual monótono. Os símbolos assumem a expressão do fetiche. A repetição da natureza, que é o seu significado, acaba sempre por se mostrar como a permanência, por eles representada, da coerção social. O sentimento de horror materializado numa imagem sólida torna-se o sinal da dominação consolidada dos privilegiados. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 30)

A aura, portanto, remete à permanência do poder da natureza sobre a sociedade e ao poder da dominação no interior da sociedade. Se sua atrofia significa a perda de uma antiga forma de contato com a natureza, ela também representa um processo de libertação.

A atrofia da aura resultava do fato de que o avanço da reprodutibilidade técnica marcava uma ruptura qualitativa em um processo milenar. Benjamin considera que dois aspectos se confrontavam historicamente na obra de arte, o valor de culto e o valor de exposição. Enquanto elemento de práticas rituais, o objeto artístico tinha forte valor de culto, mas por isso mesmo não podia ser exposto. Conforme ele se emancipava do ritual, ampliavam-se proporcionalmente as possibilidades de exposição. A reprodutibilidade técnica representa uma ruptura nesta trajetória na medida em que ela não só permite um patamar inaudito de exposição, aproximando de diversas maneiras as obras das pessoas, como ela ainda coloca a si própria como atividade produtiva, uma vez que podia alcançar e fixar aspectos que até então escapavam à percepção humana. O resultado disso era que a ideia de obra original ficava fortemente abalada, o que comprometia a existência da aura.

Correspondentemente, no segundo aspecto envolvido na reprodutibilidade, o que se notava era que a própria função da arte ficava agora alterada. Enquanto estava inserida no culto, a

> arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas: seja como execução de atividades mágicas, seja a título de ensinamento destas práticas má-

> gicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuíam efeitos mágicos. Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. (Benjamin, 1987, p. 173-174)

Portanto, se antes tratava-se da relação com a natureza em um quadro onde a técnica fundia-se com o ritual, agora trata-se da relação com a própria técnica que se emancipou e confronta os seres humanos como uma segunda natureza. O aprendizado para este confronto, que se faz através da arte, mostra-se mais diretamente no cinema. De modo semelhante ao que ocorre no âmbito do esporte, onde o atleta testa seus limites naturais, também no âmbito do cinema o ator submete-se a um teste – só que agora ele se testa diante do aparato técnico. Isto aproxima o ator, por outro lado, do operário, o qual também se defronta com máquinas. A vitória obtida pelo ator serve, portanto, de modelo para a futura expropriação revolucionária deste mesmo aparato técnico.

Além disso, o cinema produziria uma sensibilidade essencialmente distinta da sensibilidade burguesa. Esta última exigiria o recolhimento solitário do indivíduo que se coloca diante de uma obra de arte procurando mergulhar nela para nela se dissolver. Em contraposição, o cinema suporia uma apreensão coletiva, na qual os choques sucessivos experimentados demandam uma combinação de distração e atenção concentrada, de modo que é a obra que acaba mergulhando no público e sendo absorvida por ele. Esta sensibilidade, na qual estão presentes uma passividade que se deixa levar pelo fluxo dos acontecimentos ao mesmo tempo em que reage prontamente a eles de maneira coletiva, seria exatamente a sensibilidade necessária à luta revolucionária, e o cinema poderia, por isso, gerar nas massas o hábito das atitudes correspondentes aos combates colocados pelo momento histórico.

Como se sabe, Adorno e Benjamin discutem suas discordâncias a respeito destas questões em cartas que trocaram neste período. Mas a resposta mais direta e desenvolvida de Adorno encontra-se no ensaio "O fetichismo na música e a regressão da audição". Antes, porém, de nos voltarmos para este texto, precisamos fazer uma referência, ainda que breve, à terceira experiência de Adorno que se mostrará importante para suas concepções acerca da indústria cultural. Trata-se de sua participação em uma importante pesquisa, o *Princeton Radio Research Project* (Projeto de Pesquisa de Princeton sobre o Rádio).

Este projeto era desenvolvido pela Universidade de Princeton, e os responsáveis oficiais por ele eram Hadley Cantril, psicólogo especializado em psicologia da propaganda, e Frank Stanton, executivo e diretor de pesquisas da Columbia Broadcasting System (CBS) – mas a direção efetiva estava a cargo de Paul Lazarsfeld, psicólogo austríaco radicado nos Estados Unidos. A finalidade alegada era a identificação do papel do rádio na vida dos ouvintes, de seu valor psicológico e dos motivos pelos quais as pessoas escutavam rádio, com o objetivo de aperfeiçoar as possibilidades pedagógicas nele presentes. O projeto enquadrava-se no discurso então corrente a

respeito do importante papel que o rádio poderia desempenhar como meio para a disseminação de informações e conteúdos educativos e culturais, funcionando como um instrumento civilizatório.

Lazarsfeld conhecia alguns dos trabalhos de Adorno sobre música e o convidou para cuidar do setor musical do projeto, o qual, sendo um campo mais discreto, poderia acomodar melhor resultados mais críticos. Porém, a participação de Adorno acabou sendo marcada por fortes conflitos. No ensaio "Experiências científicas nos Estados Unidos" este último relata que já em sua primeira visita à sede das atividades do projeto ele se surpreende com o sentido efetivo da pesquisa:

> Estimulado por Lazarsfeld, fui de peça em peça e conversei com os colaboradores, escutando expressões como 'Likes and Dislikes Study', 'Success or Failure of a Programme' e coisas parecidas, que representavam bem pouco para mim então. Mas entendi o suficiente para me dar conta de que se *tratava da coleta de dados, dos passos da planificação no campo dos meios de comunicação de massas, em benefício, quer da indústria imediatamente, quer dos assessores culturais e agremiações semelhantes*. Pela primeira vez, via diante de mim a '*administrative research*': hoje já não recordo se foi Lazarsfeld quem cunhou este conceito, ou se fui eu em meu assombro diante de um tipo de ciência diretamente orientada para o prático, coisa para mim insólita. (Adorno, 1995, p. 142, grifo nosso)

O assombro de Adorno refere-se à ausência de discussão sobre o sentido social do rádio. Na verdade, o próprio contrato de financiamento do projeto proibia expressamente que o sistema econômico vigente nos Estados Unidos fosse objeto de discussão, assim como seus pressupostos e suas consequências socioculturais, e isso já de saída impedia que se colocasse a questão a respeito do sentido social. Ficavam de fora quaisquer considerações referentes à existência de grupos sociais específicos que estivessem em posição de influenciar no uso do rádio, ou a quais interesses esta utilização atendia, quais condicionantes afetavam sua existência e seus possíveis desenvolvimentos, etc. Em lugar disso, realizava-se uma investigação meramente técnica, ou "administrativa", a qual consistia na coleta de dados e na organização e disponibilização de informações, sem se questionar efetivamente como este material seria utilizado.

Como aponta Adorno, a finalidade efetiva era o planejamento no âmbito dos meios de comunicação de massa. Ou seja, o material era disponibilizado para uma utilização empresarial, administrativa, no sentido de uma maximização do potencial comercial do rádio. E isto não apenas por meio da identificação dos tipos de programas que poderiam atrair a maior audiência, pelo que se poderia planejar a programação diária do rádio. Mais que isso, buscavam-se meios também para se planejar as próprias mercadorias culturais que seriam produzidas ou veiculadas pelas empresas de rádio. As atividades programadas para o setor musical da pesquisa, por exemplo, previam a utilização de um aparelho chamado de "analisador de programa", por meio da qual as pessoas pudessem indicar, através da pressão exercida em sensores, quais trechos de uma música pareciam ou não agradáveis. A música perdia seu caráter de elaboração e ficava reduzida, assim, a um conjunto de estímulos com um significado meramente superficial e essencialmente subjetivo, estímulos estes que podiam ser identificados, catalogados e utilizados para a confecção de receitas no processo de

criação musical, enquanto que este processo poderia ser aplicado também na literatura, nos jornais, no cinema e na televisão.

Voltemos agora à resposta de Adorno a Benjamin que se encontra no ensaio "O fetichismo na música e a regressão da audição". A discordância em relação às perspectivas de Benjamin aparece já no título – em lugar da atrofia da aura, expansão do fetiche; em lugar da sensibilidade revolucionária, regressão da audição. Não se trata, porém, de sustentar que os processos descritos por Benjamin fossem impossíveis, que a aura não pudesse ser superada e que o cinema não pudesse ter um sentido emancipador. O que ocorre é que Adorno não via tais coisas acontecendo naquele momento.

A seu ver, o traço principal do período estaria no fato de que a segunda natureza constituída pelo capital se adensava e cristalizava, movida pela expansão do fetiche, contando, para isso, com recursos novos e cada vez mais poderosos. Benjamin procurava novas possibilidades no desenvolvimento das forças produtivas. Adorno examina o significado da mercantilização da arte, ou seja, a situação da arte no quadro das relações de produção. Convertida em mercadoria, a música também se tornava um âmbito de manifestação do fetiche. O que era consumido pelas pessoas não era mais a música propriamente, mas o sentido social assumido por ela. O que devia ser conhecido e "apreciado" era aquilo que de alguma maneira entrava da categoria do "estelar". Mas esta categoria, definida pelos integrantes da hierarquia empresarial que controlavam a produção de mercadorias culturais tendo como critério a maximização dos lucros, era constituída exatamente por elementos isolados que se mostravam vendáveis: os "achados" musicais, as vozes que impressionavam de alguma maneira, os instrumentos mitificados (como os violinos Stradivarius). Praticamente não havia mais relação com a obra, mas apenas com estes elementos soltos, que passavam a ser objeto de uma valorização desproporcional marcada pela irracionalidade.

> De vez que os atrativos dos sentidos, da voz e do instrumento são fetichizados e destituídos de suas funções únicas que lhes poderiam conferir sentido, em idêntico isolamento lhes respondem – igualmente distanciadas e alheias ao significado conjunto e igualmente determinadas pelas leis do sucesso – as emoções cegas e irracionais, como as relações com a música, na qual entram carentes de relação. (Adorno, 1975, p. 180)

A questão do fetichismo no âmbito das produções estéticas apresenta, porém, certas especificidades importantes aos olhos de Adorno. Ocorre que a mercadoria cultural aparenta ser isenta do valor de troca, ser puro valor de uso, um setor de imediatidade, ao mesmo tempo em que é algo preparado para o mercado, segundo critérios do próprio mercado. A especificidade do caráter fetichista da música consiste em que os efeitos pelos quais se procura encantar o ouvinte aparecem como algo de natural, como valor de uso, mas a ausência de relação com a música revela-os como portadores do valor de troca, planejados que foram, e estipulados em receitas obtidas através das pesquisas e dos processos de seleção. "Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição 'psicológica'" (Adorno, 1975, p. 181). Tal forma do fetichismo é, portanto, a manifestação de uma mudança histórica que engloba toda a sociedade. O aumento do poder da sociedade sobre a natureza, que é possibilitado pela absorção de um conjunto cada vez maior de téc-

nicas e meios inovadores por parte do capital, implica, para Adorno, num movimento de extensão e intensificação do fetichismo. Como cada vez menos as coisas podem escapar a seu enquadramento pela sociedade como simples encarnação do valor de troca, este assume, por fim, o próprio lugar do valor de uso. Assim, a relação com os bens de consumo não se orienta mais pelas eventuais qualidades dos mesmos, mas dirige-se para o valor de troca que se manifesta na mercadoria. O sentido desta mudança de orientação na direção do valor de troca consiste, enfim, numa forma extrema de integração pela sociedade, a forma mesma pela qual Adorno considera que se mantém a coesão na sociedade mercantil.

> A relação com o que é destituído de relação trai a sua natureza social na obediência. (...) Diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente. (...) A masoquista cultura de massas constitui a manifestação necessária da própria produção onipotente. A ocupação efetiva do valor de troca não constitui nenhuma transubstanciação mística. Corresponde ao comportamento do prisioneiro que ama a sua cela porque não lhe é permitido amar outra coisa. (Adorno, 1975, p. 182)

A contraparte do fetichismo na música é a audição regressiva. Neste polo, o problema que se coloca para Adorno é o da relação entre a consciência dos ouvintes e a música fetichizada. Em referência polêmica aos métodos utilizados no âmbito do *Radio Project*, ele aponta a impossibilidade de se comprovar o caráter fetichista da música através de entrevistas com os ouvintes, uma vez que se reduziam as chances que estes últimos desenvolvessem uma autonomia de consciência no interior de uma sociedade cujo poder alcançava níveis inauditos.

> Se realmente hoje em dia os ouvintes não pertencem mais a si mesmos, isto significa também que já não podem ser "influenciados". Os polos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si e não são reciprocamente dependentes de modo isolado. Basta recordar quanto sofrimento é poupado àquele que não tem muitas ideias e quanto mais "de acordo com a realidade" se comporta quem aceita a realidade como verdadeira, e até que ponto dispõe do domínio sobre o mecanismo somente aquele que o aceita sem objeções, para que a correspondência entre a consciência dos ouvintes e a música fetichizada permaneça compreensível mesmo quando não é possível reduzir a consciência dos ouvintes a esta última. (Adorno, 1975, p. 187)

Se a regressão da audição é, assim, uma "adequação à realidade" tal como criada pelo capitalismo tardio, é possível então compreender o sentido dos dois aspectos pelos quais Adorno justifica sua utilização do termo "regressão": o primeiro, relativamente à possibilidade de uma outra música; e o segundo, ligado ao papel que a música fetichizada desempenha na psicologia dos ouvintes. A regressão não é relativa às formas anteriores da audição, mas especificamente às próprias possibilidades da audição moderna. "Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música (...), mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal co-

nhecimento" (Adorno, 1975, p. 188). Na fixação do estado de coisas através do firme domínio da natureza pela técnica, na indiferença das mercadorias oferecidas como música aos ouvintes, ocorre uma regressão frente à possibilidade de uma outra música, à altura das potencialidades do nível de consciência historicamente alcançado. Como, porém, os afetos investidos pelos ouvintes nas músicas fetichizadas estão intimamente ligados a esta situação, respondem a ela, a adesão a tais músicas funciona como um mecanismo conformista:

> Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral. A enfermidade tem um sentido conservador (...) [A] ridicularização masoquista do próprio desejo de recuperar a felicidade perdida, ou o comprometimento da exigência da própria felicidade mediante a retroversão a uma infância cuja inacessibilidade dá testemunho da inacessibilidade da alegria – esta é a conquista da nova audição, e nada do que atinge o ouvido foge deste esquema de apropriação (Adorno, 1975, p. 188)

Passemos agora ao próprio capítulo sobre a indústria cultural que se encontra na *Dialética do esclarecimento*. Para os nossos propósitos será suficiente se retomarmos alguns dos pontos ali presentes, os quais estão relacionados ao percurso que fizemos até aqui e dizem respeito ao sentido geral e ao sentido especificamente político que Adorno atribui à indústria cultural.

O capítulo em questão começa justamente fazendo referência àquilo que, aos olhos de Adorno eram dois fatores fundamentais do contexto histórico que ele tinha em vista: o *desenvolvimento técnico* e a *concentração econômica*. Logo no início do texto é recusada a opinião de alguns sociólogos, segundo os quais fatores como a dissolução dos resíduos pré-capitalistas, a especialização e a diferenciação técnica e social tinham levado a um caos cultural. Em lugar disso, Adorno e Horkheimer consideram que "a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança", dizendo mesmo que "sob o poder do monopólio toda cultura de massas é idêntica". Há quem reconheça esta semelhança e esta identidade de diferentes produtos culturais, explicando-os como uma padronização resultante do fato de que eles são concebidos tendo em vista o consumo de milhares de pessoas, de modo que seriam planejados para atender algumas necessidades básicas universais (padrões gerais de gosto, desejos, fantasias, formas de apreciação da beleza, etc). Para Adorno e Horkheimer, porém, o pressuposto fundamental desta padronização era a concentração econômica, que aumentava o poder dos interesses econômicos. Com isso, todas as esferas da sociedade encontram-se cada vez mais submetidas a estes interesses, incluindo a esfera da cultura.

> Se, em nossa época, a tendência social objetiva se encarna nas obscuras intenções subjetivas dos diretores gerais, estas são basicamente as dos setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Comparados a esses, os monopólios culturais são fracos e dependentes. Eles têm que se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder, para que sua esfera na sociedade de massas (...) não seja submetida a uma série de expurgos. A dependência em que se encontra a mais poderosa empresa de rádio em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores in-

> dividuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama econômica. Tudo está tão estreitamente justaposto que a concentração do espírito atinge um volume tal que lhe permite passar por cima da linha de demarcação entre as diferentes firmas e setores técnicos. A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 101)

Não se trata, portanto, da necessidade de adequar a produção a supostas necessidades universais, e sim de um contexto no qual, como dissemos antes, o desenvolvimento técnico foi absorvido pelos poderes sociais efetivos, os núcleos de poder econômico, de modo que ele passa a ser usado por estes núcleos de poder como uma ferramenta para fortalecer sua posição e reforçar seu domínio sobre a sociedade. Por isso Adorno e Horkheimer apontam que o "que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação" (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 100). Isso se dá porque a técnica não atua de modo livre, como se estivesse simplesmente disponível para ser usada por qualquer pessoa, mas tem sua utilização condicionada por este contexto de desigualdade social.

Mas como isso se dá no interior da indústria cultural? A primeira referência necessária para se responder a esta questão encontra-se no processo com que Adorno se deparou na pesquisa sobre o rádio, ou seja, o planejamento dos produtos culturais, a mudança que acontecia quando os processos de criação e elaboração passavam a ser engolidos e regulados por fórmulas geradas a partir das pesquisas administrativas. Assim, são criadas, por exemplo, determinadas classes de mercadorias culturais: os filmes de western, os filmes românticos, os filmes de terror, o mesmo ocorrendo com músicas, livros, etc. Por outro lado, há toda uma classificação dos elementos que devem ser utilizados na composição destas mesmas mercadorias culturais: os tipos de personagens com as respectivas características, os acontecimentos que podem ocorrer ao longo do filme policial ou da comédia romântica, etc, todos eles concebidos de forma estereotipada e consistindo em certos atrativos ou estímulos específicos, voltados para a obtenção de certos efeitos, como a identificação, o medo, a repulsa, a surpresa, etc. Os produtos são então criados por diferentes combinatórias destes elementos, de modo a encaixá-los na receita geral de cada classe de mercadoria.

> Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. (...) Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. (...) A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. (...) A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra (...). Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a or-

> ganização. (...) A (...) isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles (...). A chamada Idéia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 103-104)

As implicações desta mudança na esfera cultural são amplas, e fornecem outras vias pelas quais os recursos técnicos existentes atuam, no âmbito da indústria cultural, no sentido dos interesses dos poderes econômicos. Interessam-nos aqui quatro delas: a reiteração da experiência do trabalho e o estímulo a três tipos de atitude, que são a de renúncia masoquista, a de cinismo e a de autodesprezo.

Ocorre que a estrutura geral destas fórmulas acaba por constituir um análogo do processo de trabalho. Adorno nota que a organização do trabalho sob o capital resulta em desgaste, cansaço e sofrimentos constantes para a maioria das pessoas, de modo que elas "têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas" (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 112). Para fugir do sofrimento do trabalho, elas buscam por entretenimento e diversão. "A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo" (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 113). Note-se, de passagem, que por isso mesmo, esta necessidade de diversão não pode ser vista como algo natural, mas como uma necessidade produzida socialmente. Mas a diversão é um prolongamento do trabalho também em outro sentido. Por conta do cansaço, o entretenimento e a diversão não podem apresentar nada que fuja àquilo com que as pessoas já estão acostumadas, nada que desvie da maneira como elas já vivem, pois qualquer coisa de diferente exigiria esforço para ser compreendida. As mercadorias culturais produzidas de acordo com as fórmulas obtêm ampla aceitação porque nelas a conexão entre os elementos é tão mecânica e vazia como a conexão entre as ações realizadas no processo de trabalho.

> A mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretenso conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 113)

Deste modo, aquilo com que as pessoas se acostumam é, na verdade, a renúncia. A satisfação que se buscava deve ser abandonada, substituída de forma masoquista pela sequência de estímulos e pelas imagens. Em relação a isto, Adorno traça um contraste entre a arte e a indústria cultural.

> A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enre-

> do e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. (...) De seu lado, as obras de arte tampouco consistiam em exibições sexuais. Todavia, apresentando a renúncia como algo de negativo, elas revogavam por assim dizer a humilhação da pulsão e salvavam aquilo a que se renunciara como algo mediatizado. Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo. (...) As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 115)

Por outro lado, esta postura de renúncia associa-se a uma atitude cínica. Esta tendência já está contida na própria busca pela diversão, isto é, por uma fuga das questões colocadas pela organização social existente. Mas ela se prolonga na falta de seriedade, na atitude de não se tomar tão a sério, ostentada pela indústria cultural. As mercadorias culturais não se colocam como algo em que se deva acreditar, e as pessoas compreendem que não deve haver identificação plena com as personagens dos filmes. Em última instância, o caráter de atividade econômica é diretamente alegado – trata-se de vender determinadas mercadorias. Por isso mesmo, chega a haver uma indiferença em relação a quais discursos são apresentados pelos filmes, os quais muitas vezes são mesmo contraditórios, pois a questão, por um lado, refere-se a maximizar as possibilidades de público e, por outro, em acordo com o cinismo, consiste em simplesmente aceitar o mundo tal como ele se apresenta. Pelo filtro da indústria cultural, reforçado e sofisticado pela sua capacidade de reproduzir fielmente a imagem imediata e superficial da realidade, as relações de poder e as injustiças historicamente criadas aparecem como simples dados naturais.

> A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. (...) Ela se converte na proclamação enfática e sistemática do existente. (...) A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente monótona e a mentira nua e crua sobre o seu sentido, que não chega a ser proferida, é verdade, mas, apenas sugerida, e inculcada nas pessoas. Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cinicamente. (...) Ela está bastante acerada para, conforme a necessidade, escarnecer ou se valer ideologicamente dos velhos sonhos eles próprios, quer se trate do ideal paterno quer do sentimento absoluto. A nova ideologia tem por objeto o mundo enquanto tal. Ela recorre ao culto do fato, limitando-se a elevar — graças a uma representação tão precisa quanto possível — a existência ruim ao reino dos fatos. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 122)

Reiteração da experiência do trabalho, renúncia masoquista e cinismo remetem então à atitude de autodesprezo. Neste ponto a indústria cultural associa-se a outro aspecto da organização social destacado por Adorno, que é a perda da perspectiva de autonomia econômica que havia para os indivíduos no final do séc. XIX. Com a passagem para a concentração econômica do capitalismo monopolista as pessoas não

tinham mais condições para se lançar no mercado como agentes independentes desenvolvendo sua própria atividade econômica, mas precisavam se tornar funcionárias de empresas ou do Estado. Esta perda da autonomia enfraquecia a imagem do pai e afetava o desenvolvimento psicológico das novas gerações, pois agora os modelos de comportamento não vinham mais de uma figura paterna próxima e imperfeita, e sim da sociedade em seu conjunto, distante, poderosa e abstrata. Tais modelos de comportamento, em sua abstração, não tinham como ser atingidos, e permaneciam algo externo às pessoas, de modo que elas passavam a se sentir mais e mais como inadequadas, falhas, incapazes, entrando em conflito consigo mesmas e mergulhando no autodesprezo. Este quadro era ainda reforçado pelo processo de massificação que ocorria nas grandes cidades, onde grandes quantidades de pessoas levam vidas rigorosamente paralelas em seu desgaste e frustração, mas vivem-nas de modo isolado, cada qual concluindo em sua solidão que era o único a incorrer em tais falhas e inadequações.

Para Adorno, quando a indústria cultural trabalha com a incorporação de elementos do trágico em suas mercadorias, ela não o faz de modo a possibilitar uma maior consciência a respeito desta situação, mas sim no sentido de confirmá-la.

> Ao serem reproduzidas, as situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia a dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver. Basta se dar conta de sua própria nulidade, subscrever a derrota – e já estamos integrados. A sociedade é uma sociedade de desesperados e, por isso mesmo, a presa de bandidos. Em alguns dos mais significativos romances do pré-fascismo (...) essa tendência manifesta-se tão drasticamente como na média dos filmes e na técnica do jazz. No fundo, neles todos se trata do homem que escarnece de si mesmo. A possibilidade de tornar-se sujeito econômico, um empresário, um proprietário, está completamente liquidada. As empresas autônomas (incluindo-se aí as mais humildes lojinhas), cuja direção e transmissão hereditária constituíam a base da família burguesa e a posição de seu chefe, caíram numa dependência sem perspectivas. Todos tornaram-se empregados e, na civilização dos empregados, desapareceu a dignidade (aliás duvidosa) do pai. O comportamento do indivíduo com relação ao crime organizado – seja nos negócios, na profissão ou no partido, seja antes ou depois da admissão – a gesticulação do *Führer* diante da massa, do homem enamorado diante da mulher cortejada, assumem traços peculiarmente masoquistas. A postura que todos são forçados a assumir, para comprovar continuamente sua aptidão moral a integrar a sociedade, faz lembrar aqueles rapazinhos que, ao serem recebidos na tribo sob as pancadas dos sacerdotes, movem-se em círculos com um sorriso estereotipado nos lábios. A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm que mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas. (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 126-127)

Aqui podemos, por fim, compreender melhor o sentido de que, segundo Adorno, se dota a indústria cultural. Antes disso, é importante observar que este sentido não é algo que se imponha de forma absoluta. As relações das pessoas com a indústria cultural são atravessadas por diferentes aspectos e contradições, e o próprio Adorno afirma que a indústria cultural traz em si elementos que contradizem seu sentido fundamental. Entretanto, ele considera que este sentido está objetivamente presente

nela, independentemente das complexidades que possam ser observadas no processo de recepção das mercadorias culturais ou em outros momentos.

Feitas estas observações, em que podemos dizer que consiste o sentido político da indústria cultural aos olhos de Adorno? Este sentido consiste, antes de mais nada, em que a indústria cultural é a forma por excelência que a ideologia assume na sociedade contemporânea. Em sua forma clássica, a ideologia, enquanto fenômeno tipicamente moderno, consistia em um discurso de justificação da sociedade existente, discurso este que se pretendia racional. Porém, com o fortalecimento dos núcleos de poder econômico ela sofre uma mutação e perde estas características – o poder alcançou um nível tal que ele agora praticamente não precisa mais se justificar, ou ao menos começa a desafiar cada vez mais a exigência de justificação. A ideologia deixa, por isso, de mobilizar argumentos pretensamente racionais e passa simplesmente a endossar e a reiterar a realidade dada, a organização social vigente.

O ápice deste processo se dá na forma do fascismo, em relação ao qual Adorno considera que não seja mais possível falar em ideologia na medida mesma em que os fascistas mentem de modo descarado e não pretendem que o que dizem seja sério, mas apenas obedecido. Em seus estudos sobre o fascismo e, especificamente, sobre materiais de propaganda fascista, Adorno concluíra que o

> segredo da propaganda fascista pode bem ser o fato de que ela simplesmente toma os homens pelo que eles são: filhos da cultura de massa estandardizada atual, amplamente despojados de autonomia e espontaneidade, ao invés de estabelecer metas cuja realização transcenderia o *status quo* psicológico não menos que o social. A propaganda fascista tem apenas que reproduzir a mentalidade existente para seus próprios propósitos; – não precisa induzir uma mudança – e a repetição compulsiva, que é uma de suas características primárias, estará em acordo com a necessidade desta reprodução contínua. Ela se apoia absolutamente na estrutura total tanto quanto em cada traço particular do caráter autoritário que é, ele mesmo, produto de uma internalização dos aspectos irracionais da sociedade moderna. Sob as condições prevalecentes, a irracionalidade da propaganda fascista se torna racional no sentido da economia instintual. Pois, se o *status quo* é tomado como algo aceito e petrificado, é necessário um esforço muito maior para se ver através dele que para se ajustar a ele e obter pelo menos alguma satisfação através da identificação com o existente – o núcleo da propaganda fascista. (Adorno, 2006, p. 186)

Assim, esta reprodução fiel da superfície da realidade que é realizada pela indústria cultural revela-se como algo que está longe de ser inocente. Na medida em que, pela reprodução e pela reiteração, ela confirma a realidade vigente, sua onipresença constitui um elemento de reforço contínuo da submissão e da adesão aos poderes estabelecidos. Caberia então pensar como este diagnóstico se coloca no contexto atual, com as mudanças que ocorreram desde o período em que foi elaborado por Adorno, e se ele pode nos ajudar a compreender a nova onda de movimentos de extrema-direita.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: _____. Sociologia. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986. p. 92-99.

_____. A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista. In: Margem esquerda: ensaios marxistas. São Paulo, nº 7, p. 164-189, 2006.

_____. Experiências científicas nos Estados Unidos. In: _____. Palavras e sinais: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 137-178.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter et al. Textos escolhidos. Tradução de Luíz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 173-199. Coleção Pensadores, vol. XLVIII.

_____. Ideia da história natural. In: _____. Primeiros escritos filosóficos. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Unesp, 2018. p. 457-483.

_____. Kitsch. In: _____. Indústria cultural. Tradução de Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Unesp, 2020. p. 45-51.

_____. Notas sobre o filme. In: _____. Sociologia. Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986. p. 100-107.

_____. Zum "Anbruch". In: _____. Musikalische Schriften VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. p. 595-604. Gesammelte Schriften, vol. 19.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. Obras escolhidas, vol. 1.

HAMMER, Espen. Adorno and the political. Nova York: Routledge, 2006.

JARVIS, Simon. Adorno: a critical introduction. Nova York: Routledge, 1998.

LOTZ, Christian. The culture industry. In: BEST, Beverley, BONEFELD, Werner e O'KANE, Chris (eds.). The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory. Londres: SAGE, 2018.

GUSTAVO PEDROSO
Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1996) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2007). Atualmente é professor Doutor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Franca.
ORCID ID 0000-0001-6555-0175
gustavo.pedroso@unesp.br

SOB O CÉU DE TINTORETTO: UMA ÉTICA DA PINTURA NOS ROMANCES DE SARTRE

BAJO EL CIELO DE TINTORETTO: UNA ÉTICA DE LA PINTURA EN LAS NOVELAS DE SARTRE

Priscila Rossinetti Rufinoni

TINTORETTO
PINTURA
SARTRE

Este ensaio procura pensar a pintura e a arte imagética, com Sartre e Adorno, como uma possível mediação intersubjetiva diferenciada daquela da literatura. Outro problema que o texto aborda é a questão do engajamento, na pintura e na literatura do pós-guerra.

TINTORETTO
PINTURA
SARTRE

Este artículo busca pensar la pintura y la arte de la imagen, com Sartre y Adorno, como una posible mediación intersubjetiva diferente a la de la literatura. Outro problema que aborda el texto es la cuestión del Engagement

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

O céu amarelo de Tintoretto é angústia, com esse exemplo, Jean-Paul Sartre circunscreve o domínio imaginário da pintura. Na pintura, as coisas são em imagem, enquanto no romance, o texto precisa ser atravessado em direção ao seu sentido, como lemos em *O que é a literatura?*. Mas, mesmo antes desse escrito programático, de 1948, em seus romances, essa qualidade de ser essencial, de ser em imagem, negando o real para além da pétrea fixidez dos doges de Tintoretto ou das mulheres de Gauguin, permite a Sartre expor por contraste a nossa existência nua e sem sentido. Os exemplos são inúmeros: das pinturas miradas por Roquentin, no museu de uma pequena cidade no romance *A náusea*, à exposição de Gauguin visitada pelo Mathieu de *A idade da razão*[1]. Imagens, todavia, dadas pela prosa literária, imagens que são *palavras*, aquelas cujo sentido ultrapassa o grafema na página e visa o mundo. Além dessa leitura, por assim dizer metalingüística, vale lembrar o caráter político de qualquer visada do mundo, seu caráter de *engajamento*. Se a literatura, nos anos do pós-guerra, toma para si o papel de abrir um espaço ético intersubjetivo, podemos suspeitar que as pinturas descritas nos romances também assumam esse novo lugar?

Essa relação remete ao questionamento do estatuto da obra de arte – mais notadamente, da pintura – durante o imediato pós-guerra. Neste momento os órgãos internacionais procuram alinhavar uma ideia de 'paz perpétua' no contraste entre civilização ou barbárie, e vale lembrar que o texto *Notas sobre cultura* de T S Eliot tem como mote para sua conferência inicial um texto das Nações Unidas em torno da noção de cultura, do qual cita o Artigo I, que defende desenvolver a "apreciação da vida, da cultura, das artes, das humanidades e das ciências dos povos do mundo". Escreve: "Não me preocuparei, de momento, com extrair qualquer significado dessas frases: apenas as citei para chamar a atenção para a palavra *cultura* e para sugerir que, antes de seguir tais resoluções, devemos tentar averiguar o que essa palavra significa" (ELIOT, 1965, p. 14); neste momento, a tela *Guernica* serve de lastro da paz, viajando por vários países, inclusive o Brasil, mesmo que Sartre pergunte se "alguém acredita que ela tenha conquistado um só coração à causa espanhola?"(SARTRE, 1989, p. 12); neste momento tensionam-se as experimentações das vanguardas dos anos 20-

1. Para não me repetir, envio o leitor interessado nos exemplos ao meu texto "Liberdade Dramática: ética e literatura na escrita de Sartre". Kriterion, 117, 2008.

Figura 1: Jacopo Robusti, dito Tintoretto, A crucificação, óleo sobre tela, 518 cm por 1224 cm, 1565. Fonte: Wikipédia.

30 e a nova situação das obras de arte como "meios" de divulgação de uma "cultura". As obras, muitas vezes pensadas na concepção formalista da autonomia autotélica, agora precisam retornar ao mundo do qual se subtraíam. Entre a pretensa autonomia das vanguardas e a constante cooptação "engajada" dessas obras como "cultura" no pós-guerra, abre-se um espaço de manobra e de disputa. Neste momento, o ato de pintar, puro, pétreo, pode fazer um duplo reflexivo à concepção da escrita.

E começo com o texto de Adorno, *Engagement,* publicado em *Noten zur Literatur III*, em 1965, no qual o autor compara as peças teatrais de Sartre às de Bertolt Brecht. Na concepção adorniana, Sartre escreve peças que, na busca por expor a ação da liberdade, a cerceia no próprio círculo em que a desenha. Para Adorno, as peças "servem mal como modelos de seu próprio existencialismo, porque contém em si, em nome da verdade, todo o mundo administrado que este existencialismo ignora" (ADORNO, 1973, p. 55. Tradução modificada)[2]. As peças teatrais encenam e reencenam categorias pré-fixadas, *exemplares* e, portanto, não-livres – "por meio delas se apreende a não-liberdade", escreve Adorno –, nas quais o que aparece, por fim, é o mundo administrado que dá forma à própria existência danificada da modernidade, componente não existencial que o existencialismo escamoteia. De outro lado, em Brecht, dito um artista abstrato no sentido formalista das vanguardas, "o primado da doutrinação sobre a forma pura [...] torna-se o próprio aspecto formal. Ao ser suspensa, a forma se volta contra seu caráter aparente" (ADORNO, 1973, p. 60. Tradução modificada). Assim, no caso de Brecht, é a própria forma, desmontada por dentro, a matéria e, por assim dizer, a *temática* do engajamento da obra. Uma peça didática brechtiana não é um meio-mensagem, a peça didática é o princípio artístico: "seu meio, o distanciamento de eventos diretamente aparentes, é, pois, antes um meio de constituição formal, do que uma colaboração para a atuação prática" (ADORNO, 1973, p. 60).

Pesa, na avaliação feita por Adorno, a distinção empreendida por Sartre entre as várias formas de Arte com A maiúsculo e suas várias relações com a facticidade opaca do real. Se a pintura é da ordem do essencial, daí podermos falar de seu formalismo inerente, mesmo quando há uma narração clara sendo pintada, sua abstração, para voltarmos aos termos da questão, é em suma uma concreção pétrea: a pintura não aponta para algo fora dela, sua configuração é *em* essência. O mundo aparece posto novamente *em* imagem, atendendo à distinção que Sartre faz em *A imaginação*, não se propõem assim reverberações da visão do "real". Como a folha de papel que o escritor "sabe" estar na sua mesa, embora não a veja, essa identidade "em essência" e não "em existência" transforma as coisas pintadas. A imagem, como a folha de papel, "não a *vejo*, ela não se *impõe* como um limite à minha espontaneidade; não é tampouco um dado inerte que existe *em si*. Em uma palavra, ela não existe de *fato*, existe *em imagem*" (SARTRE, 2010, p. 8). Sartre distingue a imagem de sensação nesse seu texto de juventude. A imaginação não é subsidiária de percepções, miragem enfraquecida de algo mais real, adventício, que produziria uma impressão na massa amorfa imaginante, tal como propõem as teorias empiristas e mesmo Descartes. Imaginar é um ato próprio, pois a consciência imaginante é a consciência de um objeto que "não existe"; ela concebe seus objetos por uma modalidade própria que não se subordina diretamente às sensações adventícias. A função imaginante da consciência tem por necessidade negar a realidade; suspendendo entre parênteses a fatalidade, a existência, é que a consciência "põe" objetos em imagem. Essas imagens subsistem à margem do contingente, da fatalidade, do real.

2. A maioria das citações deste texto de Adorno foram levemente modificadas a partir do original, Noten zur literatur, Gesammelte Schriften Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. Agradeço ao Yuri de Lavor por ter me ajudado mais uma vez com a bibliografia.

Mas na literatura em prosa, diversa daquela palavra-imagem da poesia ou das imagens da pintura, os signos, as palavras, necessariamente apontam para fora, para o mundo ao qual remetem. Essa remissão denotativa evita o perigo de tomar-se a literatura como uma espécie de salvação do mundo contingente, como esta parece definir-se para a personagem Antoine Roquentin de *A náusea*. Não há supressão possível, mesmo sendo a literatura também uma negação do real; o real retorna *por trás* das palavras, situando o escritor em seu tempo histórico. A literatura em prosa, portanto, *se engaja no real* ao qual remete, como se um alfinete transpassasse o tecido escrito e o fixasse no mapa, mesmo que à revelia de um possível intuito formalista do autor.

Adorno nota que, nessa separação entre modos de acesso ao real para cada modalidade artística, Sartre trai-se e expõe o seu pendor para o formalismo, ou seja, pendor para aquela "correção da forma, condicionada por fora [*heteronom bedingte*], a destruição dos ornamentos a bem da funcionalidade, [que] aumenta a autonomia" (ADORNO, 1973, p. 60. Tradução modificada) própria às obras plásticas da vanguarda, exatamente aquelas que, nos anos do pós-guerra, estariam postas em xeque. Se apostarmos na crítica de Adorno, seria então a linguagem essencial – e assim essencialmente forma – da pintura um outro campo intersubjetivo insondado? Anos depois de definir a separação entre a forma da pintura e a forma-remissiva da literatura em *O que é literatura?* Sartre escreve em *Questão de método*, nos anos de 1960:

> O projeto essencial estará na palavra que o denotará, não como significado – que por princípio está fora – mas como o seu fundamento original, a sua estrutura mesma. E, sem dúvida, a própria palavra linguagem tem uma significação conceitual: uma parte da linguagem pode designar o todo conceitualmente. Mas a linguagem não está na palavra como a realidade que funda a nomeação: é antes o contrário, e toda a palavra é toda a linguagem. (SARTRE, 1987, p. 187)

Essa denotação que, entretanto, não incide de fora, como o significado no significante, faz lembrar por contraste as palavras-imagem, *nomes*, que a personagem Roquentin encontra ao querer reatar seu presente opaco ao passado que lhe daria alguma sustentação:

> Às vezes, em meus relatos, ocorre que pronuncie esses nomes bonitos que se lêem nos atlas: Aranjuez ou Canterbury. Provocam em mim imagens totalmente novas como as que formam, a partir de suas leituras, pessoas que nunca viajaram: construo sonhos a partir de palavras. Isso é tudo. (SARTRE, s/d, p. 57)

A palavra-coisa essencial, em relação à vida à qual não mais pertence, parece guardar em si um parentesco originário com a palavra-poesia, ou com a imagem. É dessa ordem poética, porque ligada ao nome, a fixidez dos doges de Tintoretto, citada no final de *A náusea*. Podemos pensar que é com esses doges, rebaixados na série de retratos burgueses da pequena cidade de Bouville, que Roquentin se encontra nas salas do museu. O olhar claro e fixo do pequeno-burguês pintado mira a opacidade do homem à sua frente. E escreve Roquentin em seu diário:

> O que eu podia pensar a seu respeito não o atingia; não passava de psicologia como a que se faz nos romances. Mas seu julgamento me trespassava como um gládio e questionava até meu direito de existir. (SARTRE, s/d, p. 129)

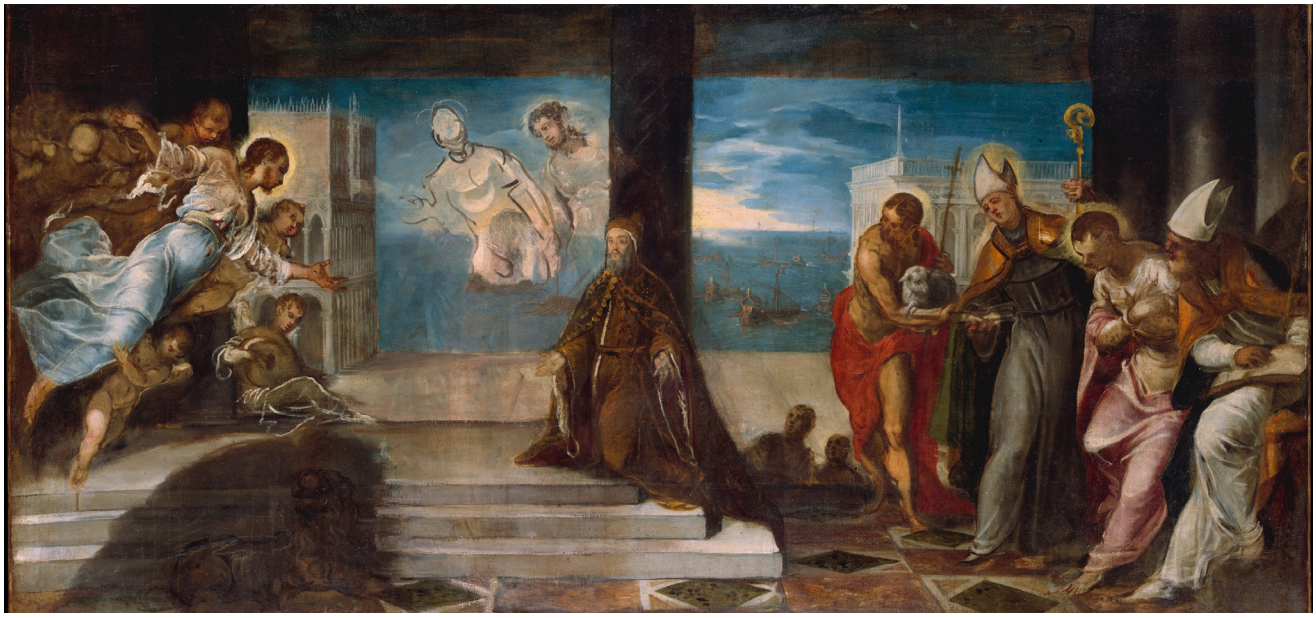


Figura 2: Jacobo Robusti, dito o Tintoretto, Doge Alvise Mocenigo (1507–1577) Apresentado ao Redentor, óleo sobre tela, 97,2 x 198,1 cm, 1577. Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437819

3. Para usar uma expressão recorrente de Sartre em sua interpretação das telas de Tintoretto.

O doge Alvise Mocenigo, governante eleito de Veneza, mal nos fita, no quadro inacabado de Tintoretto. Fita o Cristo na guirlanda de anjos, suspenso em diagonal como um títere, que anuncia a peste, a guerra com os turcos, a febre do comércio marítimo, a aventura dessa vida que empreendeu uma cidade-estado, uma república proto-capitalista, um mundo. Do fundo verde-mar emergem dois fantasmas em esboço, como que a abrir a pintura à sua materialidade de coisa bidimensional. Manchas escuras sobem do piso ainda sem figuração, imagens sem imagem, sombras de pura tinta, tintura, matéria. Uma veladura igualmente escura baixa sobre a parte superior do esboço, enquanto um "vento glacial"[3] fixa num átimo os tecidos. Também o burguês pintado que mira Roquentin na galeria de ilustres da fictícia Bouville tem, por trás de si, a cidade tornada história, o nome, a aventura do que foi. Mas a cidade do romance, diferente da Sereníssima Veneza, é também apenas literatura, imagem em imagem. A maquinaria do imaginário, nesses trânsitos, se explicita para além da dualidade forma e referência. A imagem é reapropriada pela linguagem que a descreve (ou a inventar como imagem, no caso dos retratos de Bouville) e a faz significar dentro de outro tecido, o do romance.

Sartre dedicou um ensaio a Tintoretto, que dá lastro a essa pequena obsessão pelo pintor citada nas páginas de *A náusea*. Mas, se o uso da écfrase, elemento clássico da arte poética, faz da linguagem denotativa aquele que dá a ver em imagem, neste texto, segundo a orelha de Luiz Marques: "Sartre renuncia (e não talvez sem esforço) à tradição da écfrase, isto é, à descrição da obra de arte visual, antiquíssima tentação da literatura" (MARQUES, 2005, s/p). A tentação, neste texto, é apenas minha. Em *O sequestrado de Veneza*, estamos menos neste enfrentar-se com o olhar da pintura e mais no terreno prospectivo da "biografia situada". Tintoretto precisa ser pensado, assim, como homem único, embora situado entre as determinações objetivas de seu tempo, sem esquematismos. Um filho de artesão especializado, tintureiro, nem burguês, nem nobre, nem camponês, um artesão livre, que vive no seio dessa sociedade e nela constrói sua subjetividade. É preciso pensá-lo como aquele "subjetivo [que]

retém em si todo o objetivo que ele nega e supera em direção de uma objetividade nova; e esta nova objetividade, na sua qualidade de objetivação, exterioriza a interioridade do projeto como subjetividade objetivada." (SARTRE, 1987, p. 154), portanto, o produto dessa subjetividade que se projeta a um futuro, o objeto-obra, é "reencontrado em sua profundidade e em sua singularidade, em lugar de permanecer exterior à totalização (como era até aí, o que os marxistas tomavam como sua integração na história), ele entra imediatamente em contradição com ela; numa palavra, a simples justaposição inerte da época e do objeto ocasiona um conflito vivo" (SARTRE,1987, p. 176). Essas questões metodológicas foram retiradas de *Questões de método*, estudo posterior ao ensaio sobre Tintoretto, quando Sartre precisa haver-se com as mesmas questões enunciadas por Adorno, no solo comum do marxismo do pós-guerra.

No texto sobre Tintoretto, se a análise ganha em espessura histórica ao nível do concreto, a obra apenas "estoura como uma bufa e tudo estoura com ela: as nostalgias burguesas, a grandeza da república, deus e a pintura italiana" (SARTRE, 2005 p.76). O produto obra é esse flato dos canais de Veneza. A frase síntese, aquela em que o momento da subjetividade objetivada se revela como exterioridade, Sartre reservou para *O que é literatura?*:

> Aquele rasgo amarelo no céu de Gólgota, Tintoretto não o escolheu para significar angústia, nem para provocá-la, ele é angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia ou céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou num rasgo amarelo no céu, e assim foi submersa, recoberta pela qualidade própria das coisas, pela sua impermeabilidade, pela sua extensão, pela sua permanência cega, pela sua exterioridade e por essa infinidade de relações que ela mantém com as outras coisas. (SARTRE, 1989, p. 11)

Como objeto que serve de contraponto à forma romance, a força da pintura se revela pelo avesso. Nas entrelinhas, o objeto pintado, essencial, permite aquela preferência sartreana pela vanguarda de que Adorno suspeita: "por *Guernica*, Sartre nutre a maior admiração. Em música e pintura, ele poderia facilmente ser acusado de formalista. Seu conceito de engajamento ele reserva à literatura, por sua essência conceitual: 'o escritor lida com significações'" (ADORNO, 1973, p. 52. Tradução modificada). Desse ponto de vista, não é sem função que os doges de Tintoretto entrem em cena sob os acordes do blues que salvam momentaneamente Roquentin de sua existência sem apelação em *A náusea*. Escrever uma aventura, produzir um nome brilhante e essencial como os doges e o blues, pode, neste momento numinoso, salvar o narrador do pecado de existir, salvá-lo dando-lhe uma essência, um transporte *para além* da pura facticidade sem forma: "queria se persuadir que vivia alhures, atrás da tela dos quadros, com os doges de Tintoretto [...] atrás dos discos de gramofone, com os lamentos longos e secos do jazz" (SARTRE, s/d, p.254). Essa mesma facticidade sem forma, aliás, que Adorno aponta como o excedente nas peças teatrais, pois sua *forma* é a do mundo administrado que escapa às lentes do autor. A literatura sartrena, para Adorno, no mais das vezes seria uma ilustração da teoria existencialista e de seus limites.

Mas no romance *A idade da razão* há uma situação crucial para o desvelamento das estruturas das consciências em reciprocidade, o desvelamento do para si e do para o outro, que talvez resista a ser mera ilustração de *O ser e o nada*, como sugere Adorno em sua crítica; o momento em que o professor Mathieu, homem na casa dos trinta

anos, portanto deixando a juventude para a maturidade plena, encontra sua aluna, a jovem Ivich, em um museu, mediados pela pintura de Gauguin. E Mathieu compara esta visita a uma anterior, quando vira aquela carne obscena e terrível. Mas estava só. Agora, tinha a seu lado um corpinho rancoroso". Da primeira vez, a imagem essencial da pintura o transpassará; agora, com a mediação de um outro que lhe devolvia a sua própria consciência objetivada, como Roquentin frente aos burgueses pintados, sentia-se "demais, uma grande imundície aos pés do muro" (SARTRE, 1959, p. 73 e seg). A capacidade de negar o real em imagem da pintura serve de elemento mediador à intersubjetividade constitutiva e conflitosa das personagens, pois expõe Mathieu como sujeito projetivo que visa o mundo. Só, está diante das mulheres "surpreendidas quando se metamorfoseiam em coisas"; mas, triangulando sua contemplação da obra com a de Ivich, que o entende como uma espécie de Gauguin frustrado, um escritor de domingo, a imagem apaga-se. Essa outra visada comuta, na pintura, o seu caráter de imagem e a devolve a uma objetualidade comum. Aquele Paul Gauguin que era corretor de seguros, possuía uma família numerosa e, aos 35 anos, resolve dedicar-se inteiramente a seu passatempo de domingo, irrompe da materialidade da tela. Nessa visada, a pintura, no toque de uma chave, jaz tecido-tinta: Ivich sugere que a poderia comprar. A carne da pintura pode tanto ser coisa, coisa-tinta, coisa demais, inútil, objeto inerte, mercadoria, como pode ser o corpo essencial da imagem, mais vida que a própria existência, campo de ação para a intenção projetiva das consciências. E essa estrutura narrativa descreve, no limite, aquela indescritível qualidade de ser coisa entre coisas, de ser essência, que as visadas intencionais a uma tela de Gauguin desvendam. E nós, leitores, *compreendemos* esses projetos de consciência em aberto, flagramos essa situação em outra imagem criada pela literatura, como em uma outra tela, em uma outra visada. Suponho que dificilmente haveria outro modo de expor essas subjetividades em conflito sem encená-las. Desse modo, não se trata de ilustrar uma teoria, mas de apresentá-la – como se diz em alemão, não representar *vertreten*, mas pôr em cena, *darstellen* –, de forma quase cinematográfica, talvez? Embora, é preciso notar, o escamotear do mundo administrado inerente às subjetividades, tal como apontado por Adorno, não se resolve nessa exposição tensa das consciências.

Sartre cita em seu *O sequestrado de Veneza* a diatribe que desmerece Jacobo Robusti, "Tintoretto, bah! É cinema" (SARTRE, 2005, p. 42) No Gólgota onde irrompe a luz parda da angústia, o espectador paralisado passeia os olhos pelo movimento flamejante de cores, corpos, cavalos. O retesamento do grupo que desce uma das cruzes, o retraimento dos que se aglomeram sob o Cristo, os buracos de brilho amarelado e artificial que, como refletores, levam os olhos de um aglomerado a outro: um enredo se desdobra, mudo, gesticulando intensamente. O terror engole, sidera em cinemascope. Não é mais a pintura renascentista com seus códigos e decoros, sugere Sartre, mas algo menos austero, mais vulgar: não é a pintura, são as *realizações*. "E se se quer a qualquer preço compará-lo [Tintoretto] aos nossos cineastas, eles se parecem no seguinte: ele aceita roteiros imbecis para carregá-los em surdina de suas obsessões". Por baixo do pano dessas realizações que agradam o público, Tintoretto "continua suas experiências" (SARTRE, 2005, p. 43). Sartre não aposta muito na relação cinematográfica de Tintoretto, a entende como superficial e turística. Mas essa atitude rapace, simuladora, que entrega a opulência estridente para melhor surrupiar a possibilidade de ser pintor, em muito lembra o artista contemporâneo diante da indústria cultural. Do cinema não se espera arte, só realizações magnificentes do ca-

pital. Mas, grande fonte de imagens contemporâneas, o cinema, não à toa, é a forma que Sartre usa para explicitar, sem circunscrever, sem destruí-la, a intencionalidade livre das consciências em suas relações recíprocas de compreensão:

> Em meus vinte anos havia uma maravilhosa escola de compreensão, hoje desaparecida: o cinema mudo. O cinema era a compreensão, pois faltava-nos um dos elementos, aquele que torna a compreensão ainda mais fácil, ou seja, a palavra. (SARTRE, 1986, p.73)

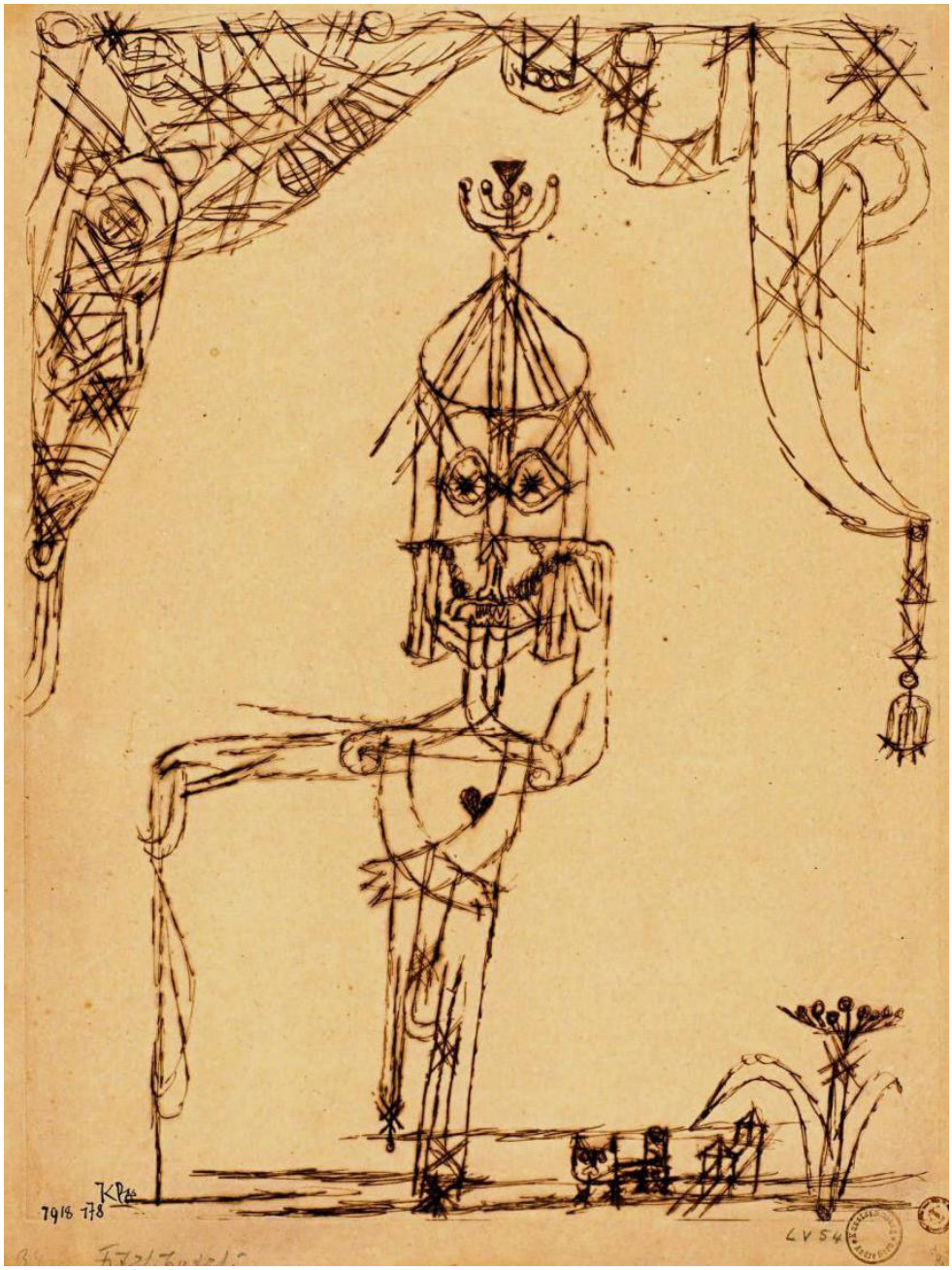


Figura 3: Paul Klee, Caricatura do Imperador Guilherme II da Alemanha, desenho a tinta, 29,5 × 32 cm, 1918. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee,_Fitzlibutzli.JPG

E a menção ao cinema mudo nesta citação de *A conferência de Araraquara* (que difere de como o problema aparece em *Questão de método*[4]) talvez deva ser notada. E não seria pela ausência da palavra? A ausência daquele alfinete que transpassa a imagem e a âncora no real de forma "significativa" e categórica? Do significante que fura a tela em direção à significação? Não teria, este cinema mudo puramente imagético, um parentesco com a pintura, poesia muda? De uma forma um tanto enviesada, Sartre remete àquela escritura pictórica de que nos fala Adorno, ao final de seu texto *Engagement*. Adorno entende que – como Tintoretto tem parentesco com o cinema, podemos dizer –, Paul Klee possui uma imagem escritural, quase caligráfica. Adorno lembra que:

> Paul Klee, que se insere nessa discussão sobre arte engajada e autônoma porque sua obra, *écriture par excellence*, teve suas raízes na literatura, se as não tivesse e não as absorvesse, não existiria – Paul Klee desenhou durante a primeira guerra ou pouco depois caricaturas contra o imperador Guilherme como devorador de ferro desumano. (ADORNO, 1973, p. 71. Tradução modificada)

Essa figura voltada ao real imediato, essa caricatura que é uma forma de referência significante, quase uma inscrição, possui reverberação, para Adorno, no desenho do *Angelus novus*, "que não traz mais nenhum emblema claro da caricatura e do engajamento, ambos estão amplamente superados [*überflügelt*]", mas carrega na sua formalidade as relações histórico/literárias que absorve. Adorno suspeita, como Eliot, do "palavrório cultural" que quer engajar as obras à força e superficialmente; como talvez suspeite o próprio Sartre, a arte precisa suportar calada esse interdito político e a pintura – ou o cinema mudo? – talvez seja o campo dessa resistência. O desenho *Angelus Novus* de Paul Klee citado é aquele com o qual Walter Benjamin começa uma das mais famosas de suas *Teses sobre o conceito de história*[5], "o anjo da máquina força o espectador a se perguntar se ele anuncia a desgraça ou a salvação que dissimula" (ADORNO, 1973, p. 71. Tradução modificada). No anjo absolutamente formalista, no qual nada remete imediatamente a significantes históricos, o engajamento no real volta pela sua própria constituição formal. Na imagem, abstrata e não referencial, a história se configura como tensão não necessariamente denotativa. Retorna como aquela abertura conotativa que pode mediar a experiência da liberdade.

4. Em Questão de método, essa compreensão cinematográfica aparece como tendo algo de clichê: "o cinema utilizou tanto esse processo que se tornou clichê: mostra-se um jantar que começa e, depois, corta-se; algumas horas mais tarde, na peça solitária, copos caídos, garrafas vazias, pontas de cigarro juncando o solo, indicarão por si sós que os convivas se embriagaram. Assim, as significações revelam-nos os homens e relações entre homens através das estruturas de nossa sociedade. Mas essas significações não nos aparecem senão na medida em que nós mesmos somos significantes. Nossa compreensão do Outro não é jamais contemplativa: não é senão um momento de nossa práxis, uma maneira de viver, na luta ou na conveniência, a relação concreta e humana que nos une a ele" SARTRE, 1987, p. 179.

5. Trata-se da tese de número 9, "Há um quadro de Paul Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso". In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I, Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Engagement. Tradução Celeste Aída Galeão. In: Notas sobre Literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO, T. Noten zur literatur, Gesammelte Schriften Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

ELIOT, T. S. Notas para a definição de cultura. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar, 1965

SARTRE, J-P. A náusea. Tradução Rita Braga. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

_____. A idade da razão. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

_____. A imaginação. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. O que é literatura? Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Sartre no Brasil. A conferência de Araraquara. Edição bilingue. Tradução Luiz Salinas Forte. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz &Terra, 1986.

_____. O sequestrado de Veneza. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Apresentação e notas de Luiz Marques. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Questões de método. Tradução Bento Prado Junior. In: Sartre, Os pensadores. Abril cultural, 1987

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI
Mestre em Artes e Doutora em Filosofia pela USP, leciona no Departamento de Filosofia da UnB. Publicou, entre outros livros, Juízos estéticos: Kant e a arte moderna, pela editora da UnB, em 2019.
https://orcid.org/0000-0003-1289-338X

DE CENAS INSÓLITAS E PAISAGENS DESTEMPERADAS

ON UNUSUAL SCENES AND INTEMPERATE LANDSCAPES

Pedro de Andrade Alvim

PAULO PEDRO LEAL
JEAN BOGHICI
ARTE MODERNA
PINTURA ROMÂNTICA
CULTURA POPULAR

As múltiplas facetas de Paulo Pedro Leal (1894-1968) compõem um personagem incomum: estivador na zona portuária do Rio de Janeiro; empregado doméstico de uma família francesa; pai de santo em terreiro do subúrbio; pintor autodidata que vendia suas obras nas ruas do Centro, tardiamente "descoberto" pelo marchand Jean Boghici. Entre os anos 50 e 70, a obra de Leal é impelida por uma dinâmica emancipadora, procedente de um polo artístico europeu que já não exerce a mesma força de atração. O texto propõe uma relação entre o impulso que a move e a pintura romântica francesa, que redimensiona a tópica clássica da continuidade entre ciclos naturais e afetos humanos, visando extrair-se da marcha acelerada da história.

PAULO PEDRO LEAL
JEAN BOGHICI
MODERN ART
ROMANTIC PAINTING
POPULAR CULTURE

The multiple facets of Paulo Pedro Leal (1894-1968) make up an unusual character: a dockworker in the port area of Rio de Janeiro; domestic servant of a French family; pai de santo in terreiro in the suburbs; self-taught painter who sold his works on the streets of the Center, later "discovered" by dealer Jean Boghici. Between the 50s and 70s, Leal's work was driven by an emancipatory dynamic, coming from a European artistic hub that no longer exerted the same force of attraction. The text proposes a relationship between the impulse that moves it and French romantic painting, which reframes the classic topic of continuity between natural cycles and human affections, aiming to extract itself from the accelerated march of history.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

PPL E A ESCOLA FRANCESA

As múltiplas facetas de Paulo Pedro Leal (1894 -1968) que nos foi possível divisar compõem um personagem incomum: estivador na zona portuária do Rio de Janeiro; empregado doméstico de uma família francesa no bairro de Botafogo; pai de santo em terreiro do subúrbio; pintor autodidata que vendia suas obras nas ruas do Centro da Cidade, tardiamente "descoberto" pelo futuro marchand Jean Boghici; iniciador de "linhagem artística" que se prolonga na carreira de seu filho, Manuel Faria Leal.

A influência da cultura francesa, onipresente no século dezenove, continua predominante na capital fluminense até a década de sessenta, ainda mais para quem, como o pintor de que vamos falar, nasceu no fim do século retrasado. Enraizada numa cultura popular urbana, a pintura de Leal estabelece pontes com a arte moderna, indústria cultural e formas composicionais clássicas. Os círculos sociais com que o artista estabelece contato a partir de 1953 podem tê-lo introduzido à pintura de Matisse, Gauguin e do Douanier Rousseau[1]. E, o que talvez fosse mais importante, tê-lo familiarizado com gêneros cultivados de pintura: paisagens, naturezas-mortas, episódios históricos e as perseguições de faunos e ninfas que desaguam nas "batalhas de amor" de Cézanne.

As situações de que parte o pintor, sem serem premeditadas ou acidentais, vão ao encontro de formas e espacialidade modernas, que conservam uma base poética clássica; entretanto, o conjunto da obra de PPL está imbuído de um sentido de criação e exploração de um campo temático e formal que lhe são próprios.

1. Para citar pintores com quem PPL tem afinidades visíveis, aos quais se somam brasileiros (Guignard, Djanira, Di Cavalcanti, Ismael Nery...), cujas obras e reproduções eram igualmente acessíveis.

OS CORPOS

Entre os aspectos mais visíveis que o aproximam de tendências modernas classicistas, está a ênfase no movimento conjunto, seu ritmo e "coreografia". Boa parte da produ-

Figura 1: Paulo Pedro Leal, sem título, 49 x 39 cm. Coleção particular.

Figura 2: Paulo Pedro Leal, sem título, 81 x 65 cm. Coleção particular.

Figura 3: Paulo Pedro Leal, sem título, 81 x 49 cm. Coleção particular.

ção de PPL se compõe de representações de cenas muito povoadas, em que a ação dos corpos tem lugar dominante. Há farta exploração de temas eróticos e entrechos dramáticos, em cores vivas. Pode-se apontar também um elemento de fetichismo... O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet pode ter marcado o imaginário do pintor, abrindo passagem às incongruências da vida moderna. Em certas obras, figuras nuas são envol-

vidas por personagens vestidos. Pode ocorrer também o inverso: um grupo elegantemente trajado se aninha numa agitação de gente despida. Os trajes são variados: de gala, esportivos ou populares. As figuras vestidas e seminuas se espalham por cenários idílicos de bosques e coretos.

O jogo com os contrastes se transfere à caracterização racial das personagens, divididas em tons variados de ocre, cinza e salmão. A um modelo coletivo e fusional de representação feminina contrapõe-se a particularização ocasional de *facies* masculinas[2]. Há que se destacar também o exotismo de certas figuras, mulher tatuada ou homem encapuçado, a articulação complexa das poses, os *rictus* faciais abreviados como em figuras de Goya.

Também seria possível encontrar um referencial para essas pinturas nas revistas ilustradas e filmes da época do fim do cinema mudo, contemporâneo dos anos de juventude de PPL. A agitação de muitas cenas remete ao dinamismo do cinema burlesco, à fantasia das grandes produções épicas, seriados criminais e de ficção científica.

2. O retrato de Jean Boghici emerge de um movimentado grupo de figuras com traços mais homogêneos, no canto esquerdo da Bacanal reproduzida acima.

3. Depoimento de Manuel Faria Leal a Lélia Coelho Frota ("PPL: pintor espiritual", em BOGHICI et al, 2000, p. 54).

4. Reproduzido em BOGHICI et al, 2000, p. 4.

NAUFRÁGIOS E BACANAIS

As pinturas ligadas a períodos em que PPL fez parte do "exército de reserva" da indústria portuária mostram uma observação detida dos guindastes do porto e da movimentação coordenada de operários, que coexiste com os incêndios e colisões de navios. Montanhas e mares têm mais presença do que o céu, geralmente uma faixa estreita de cor turva. A massa montanhosa bafejada pelas chamas comprime o mar. Sob horizontes rebaixados, túneis abrem suas bocarras, navios colidem e torpedos percorrem as águas. Zonas escuras são invadidas por cores saturadas e tons quentes. Uma paleta intensa e heterogênea, manipulada com presteza, garante a unidade dos quadros, fazendo com que uma sensação de envolvimento predomine sobre o drama e a turbulência.

O filho de Paulo Pedro, Manuel Faria Leal, irá pintar vistas panorâmicas da cidade e interiores de repartições e hospitais que apontam para um sentido de integração funcional ao mundo da produção. Manuel consegue obter uma vaga no Ministério da Saúde (Rio de Janeiro), escapando da informalidade, enquanto o pai é obrigado pela fiscalização da prefeitura a deslocar seus pontos de venda das imediações do Passeio Público para a periferia de Coelho da Rocha[3]. Não menos do que PPL, Manuel é um pintor *totêmico*, que lida com protótipos, mas trilha seu próprio caminho, tomando como base para seu tratamento da paisagem um modelo de "parque tecnológico". Ambos participam de trabalhos de decoração do carnaval, mas Manuel não partilha o ponto de vista "lúmpen" de PPL, seus desvios para o bas-fond e intervenções cataclísmicas na rotina dos dias.

O *Naufrágio* de 1953, com a inscrição "1918"[4], é uma das obras mais exuberantemente imaginativas de PPL. O fulcro narrativo da cena é uma grande explosão no casco de um transatlântico, causada por um torpedo enviado por um submarino. Pessoas caem no mar, escaleres e balsas flutuam apinhados de pessoas. Em meio a boias vermelhas espalhadas, tubarões se projetam para abocanhar náufragos. Dois outros grandes navios afundam, um ao longe, outro próximo. Uma lua pálida desponta por trás de montanhas escuras, entre as quais uma elevação branca que parece um iceberg. O céu estrelado é varrido por um faixo de luz amarela que parece provir de um farol. Uma forma irradiante se projeta nas nuvens.

Um princípio de irrupção é o ponto comum entre cenas de naufrágio e as bacanais, como o flagrante de um evento que sobrevém de modo súbito. Nas últimas, as mulheres aparecem agrupadas, com expressões assustadiças e véus brancos esvoaçantes que acompanham a agitação dos corpos. Cabeleiras negras e lisas as fazem tomar o aspecto de "índias". O efeito de surpresa buscado nessas obras remete a uma pintura de Ticiano, *Diana e Ácteon* (Museu de Edimburgo), em que o caçador mitológico afasta um cortinado e irrompe no espaço em que Diana se banha, causando um tumulto de corpos e panos. O olhar iracundo da deusa sobressai de modo parecido aos traços expressivos de algumas figuras das movimentadas cenas de Leal.

A quebra da continuidade espacial, associada a acontecimentos que são fonte de grande comoção, estabelece um elo entre catástrofes marítimas e cenas eróticas. A espacialidade se define ao sabor da movimentação dos corpos e navios, sobre um estado geral de instabilidade, em que a experimentação pictórica se alimenta de efeitos de atração, repulsão e choque.

O OUTSIDER E O MEIO DE ARTE – ENCONTROS E DESENCONTROS

Jean Boghici relata que sua descoberta não teve nenhum impacto inicial sobre o meio de colecionadores e críticos, e que chegou a pensar que apenas ele "conseguia enxergar a genialidade" de PPL. A antologia de textos do catálogo possibilita um sobrevoo sobre o contexto de recepção (BOGHICI et al, 2000, pp. 74 e 79), cuja resistência ao pintor foi registrada numa crônica de arte: "o todo era uma aberração plástica, um sem-graça de cores, uma confusão tal, capaz de nos revoltar apesar do estado calmo... atingido pelo nosso espírito"[5].

O marchand irá inscrever quadros de Leal em Salões, até então a melhor via de acesso a uma visibilidade pública, mas só depois de alguma dificuldade ele conseguirá ser aceito com *O Dragão do Oriente* (1961), adquirido pelo Museu de Belas Artes. "Finalmente, um quadro no museu! ", teria exultado o pintor[6]. Boghici também mostra as obras a personalidades como o diretor do Museu de Arte Moderna francês, Bernard Dorival e o escultor Alexander Calder. A venda do *Batismo dos filhos de Nagô* ao astro de Hollywood Edward G. Robinson ajudou a consolidar a carreira do marchand, em seu início.[7]

PPL absorve a partir de categorias próprias elementos de cultura europeia, seja através das estampas da Batalha de Verdun que tanto o impressionaram na casa de seus antigos patrões franceses ou dos motivos edênicos revistos pela arte moderna. Algumas outras pinturas pertencem à mesma vertente de exotismo imaginoso do *Dragão*, em que contracenam figuras do extremo oriente e militares em uniformes coloniais. O quadro intitulado *Legionários* é notável pela participação de soldados negros engajados sob a bandeira francesa em um combate no qual não se enxerga o inimigo. Certa figura de Bacanal (BOGHICI et al, 2000, pp. 70-71) faz pensar num personagem dos *Chopnics* de Jaguar ou no sisudo professor Rath, desgarrado no cabaré do *Anjo Azul*.[8]

Numa "elite cultural" sempre questionada por reproduzir de forma indiscriminada ideias que desembarcam do estrangeiro, cria-se uma espécie de *memento*, em que o direito de passagem concedido a um tipo original de extração popular compensa o mal-estar de quem se percebe também como uma espécie de ornitorrinco no cenário internacional... A admiração pelo pintor reúne momentaneamente alguém como Lygia Clark e os chargistas *enragés d'O Pasquim* (BOGHICI et al, 2000, pp. 22 e 74).

5. Pedro Manuel Gismondi, "Paulo, pintor popular", Correio Radical, 1956.

6. Não foi possível averiguar se as condições atuais de visibilidade da obra ainda fazem jus ao entusiasmo dessa reação.

7. Boghici foi procurar o ator no Hotel Copacabana Palace, onde estava hospedado. Originário, como ele, da Romênia, Robinson protagonizou memoráveis filmes de gangster e constituiu uma coleção de pinturas que incluía obras de Van Gogh, Gauguin e Cézanne (BOGHICI et al, 2000, p. 74).

8. Célebre filme dirigido por Joseph von Sternberg em 1930.

Em relação à arte de vanguarda que começa a ocupar o meio das galerias, ele passa a adotar uma atitude hostil: "um dia eles vão se dar conta que quem tinha razão era eu" (BOGHICI et al, 2000, p.69).[9]

DIGRESSÃO SOBRE A PAISAGEM HISTÓRICA

Românticos e modernos revisitaram o tema da Idade do Ouro, criando um gênero "irônico-elegíaco", em que ressurge, transformada, a dimensão ideal da paisagem e o sentido de continuidade entre afetos humanos e ciclos naturais. Mas isso só pode acontecer depois da correspondência pictórica entre a "fisionomia da paisagem" e o "estado moral" subjetivo já ter sido perseguida pelo gênero clássico da paisagem histórica.

A paisagem histórica atinge seu ponto culminante em Poussin, que desenvolve um espaço escalonado pela distribuição de cores e luminosidade ao qual se integra o drama humano. O *peintre philosophe* busca acomodar natureza interior e exterior, conectando as peripécias da fábula a modulações de harmonia e contraste[10]. Na *Paisagem com Orfeu e Eurídice*, por exemplo, um castelo incendiado faz ecoar o infortúnio do casal na paisagem, como parte de um sistema de reverberações. A oposição de contrastes sobre a qual modula a atmosfera afetiva de seus quadros é a base de uma meditação sobre a distância entre o sujeito e o mundo. Paira a ideia da fragilidade do *telos* histórico, com suas promessas de felicidade, ameaçados pela guerra e pelos ciclos de destruição e renovação da natureza.[11]

Delacroix acentua as oposições de base, e a paisagem tumultuosa que resulta lança dúvidas sobre o poder regenerador da natureza. Em sua época, a arte sofre o influxo de uma descrença na ideia de progresso científico e social[12]. No "Inverno" das *Estações Hartmann*[13], a busca de uma posição de equilíbrio despenca com os ventos desgovernados que se projetam de falésias para desviar o curso do navegante Eneias. O motivo unificador das quatro pinturas que compõem o ciclo das *Estações Hartmann* pode ser rastreado até o mito de Faetonte (também narrado, como a história de Orfeu e Eurídice, nas *Metamorfoses* de Ovídio): o filho de Apolo perde a direção do carro do Sol, o que provoca uma sequência de cataclismos naturais e afeta a própria definição das estações e sua forma de sucessão no tempo (ALVIM, 2015).

Com Cézanne, a dimensão da catástrofe é internalizada no processo da pintura. Para o autor das *Sainte Victoire*, a fase inicial do quadro, que é de reconstituição da estrutura da paisagem, está condenada a submergir na etapa seguinte. "O assentamento geológico, o trabalho preparatório, o mundo do desenho rui e desaba como numa catástrofe" (GASQUET, 1921, p. 83). É na ruptura com a elaboração inicial que se instaura a fase decisiva do processo, em que as cores ganham autonomia e a pintura parte ao encontro de seu verdadeiro nexo estrutural. Com sua percepção moderna de um Veronese ou Poussin "refeito a partir do natural", Cézanne redimensiona o significado do passado da pintura.

PINTOR ESPIRITUAL

Ao comentar a pintura de Delacroix, Baudelaire exalta a imaginação como "rainha das faculdades"[14] (BAUDELAIRE, 1868). Se o pintor do *Sardanapalo* é representante pleno de uma época que mergulha na busca de exotismo e fantasia "selvagem", uma disposição análoga alimenta, na pintura de Leal, a conexão entre energia imaginativa e sensua-

9. Depoimento à marchand Cérès Franco.

10. As composições de Poussin percorrem uma gama de humores associados a modos musicais da Grécia antiga, aos quais o pintor se refere (THUILLERS, 1994, p. 64).

11. Na tradição de paisagens "cósmicas" que remonta aos mapas medievais, abria-se um espaço de narratividade impregnado do fascínio pelas catástrofes, sejam naturais ou provocadas, que alcança sua maior síntese nos recortes espaciais de um Brueghel.

12. Um dos melhores exemplos disso é a diatribe de Baudelaire contra o pérfido fanal do progresso.

13. "Ciclo" composto por quatro pinturas de Delacroix representando as estações do ano (1856-63). As fazem parte do acervo do MASP desde 1958.

14. A "suspensão da descrença" (Coleridge) pode ser tida como a melhor formulação de princípio para a crítica de arte que privilegia o componente imaginativo na pintura, de Diderot a Baudelaire.

lismo pictórico, além da "grande fome de viagens, que nunca pode realizar" (BOGHICI et al, 2000, p. 38). Segundo seu filho, PPL colocava junto às pinturas que expunha nas calçadas do Passeio Público (na época não cercado por grades) uma plaquinha em que se lia: "pintor espiritual". Essa forma de se apresentar se explica, segundo Manuel, porque "ele ia buscar longe" os motivos de sua pintura, o que não era o mesmo que "estar olhando [diretamente para] uma coisa" (BOGHICI et al, 2000, p. 47)[15].

"Biscateiro e desempregado", PPL inicia o desenvolvimento de uma atividade plástica construindo navios de madeira que chegavam a ocupar o tamanho de uma mesa, para os quais teria encontrado compradores entre amigos e conhecidos da vizinhança[16]. Mais do que à tradicional prática de utilização de acessórios para estudar cenograficamente as possibilidades da pintura, a construção desses pequenos navios está ligada à identificação da arte com a gratuidade do jogo e suas reverberações sobre as possibilidades de emancipação individual e coletiva (SCHILLER, 2002; BATAILLE, 1955)[17]: uma experimentação com ideias e formas estruturais abertas, associadas a recursos concretos. Na pintura, esses últimos dizem respeito diretamente aos materiais baratos: Eucatex, tinta Suvinil, óleo de baixa qualidade... e também aos influxos da paisagem circundante, da confluência entre jogo de formas moderno que deságua em experimentalismo e precariedade "periférica", do tecnicolor do cinema, das impressões em Offset, que são igualmente constituintes da "cor local" que se transmite à sua pintura.

O espírito de jogo é patente nas paisagens, com a sobreposição de planos que vão sendo acrescentados, criando "regras de tráfego". E também nas naturezas-mortas, construções hieráticas, com formas planas, contornos recortados e cores expansivas. Em obras como *Vedete e Pensamento*[18] há um jogo explícito de combinação de figuras com formas abstratas, espacialidade plana e sugestões de volume. Na última citada, há intercalação de componentes decorativos e simbólicos, e seu ponto de chegada poderia ser algo como uma hipostasiação dos gêneros (naturezas-mortas, retrato).

A PINTURA NA ENCRUZILHADA

Os dons do visionário, profeta ou vidente têm sua imemorial participação na arte. A dimensão do jogo se amplia numa espécie de especulação unindo o destino cósmico e individual, de modo transfigurado, sob uma aura que pode ser de glória, tragicidade, patetismo... A umbanda praticada por Leal incluía escrever uma "senha" para quem vinha consultá-lo, que consistia em escrever "num papel... a tradução da vida da pessoa" (BOGHICI et al, 2000, p. 42). No fim de sua vida, ele comunicou a Boghici o projeto de um quadro com o presidente francês Poincaré (1860-1934), sentado num trono, recebendo a África e a Europa. Outra pintura alegórica de caráter ecumênico, *Crucificação*[19], mostra Jesus Cristo no centro, de braços abertos, tendo junto a si duas figuras ajoelhadas _ o Caboclo Pena Branca e um homem negro devoto de umbanda. Em seus dois extremos, dois outros personagens vestidos de branco e usando colares de conta: um "preto velho" curvado sob o peso de uma cruz e um homem branco estropiado.

Outras pinturas realçam a presença de componentes étnicos em cenas em que diferentes grupos se defrontam de maneira desordenada. Comentando *Oferecimento de flores*, de 1966, Lélia Coelho Frota lembra oportunamente que "é notória a adoção da prototipia indígena em todos os rituais de umbanda" e fala em "nítida ascendên-

15. Depoimento a Lélia Coelho Frota ("PPL: pintor espiritual").
16. Conforme nota anterior.
17. Conforme, notadamente no primeiro, a continuidade entre o princípio estético do jogo e o exercício da liberdade política.
18. Reproduzidas em BOGHICI et al, 2000, p. 45 e 75.
19. Datada de 1954 e reproduzida em BOGHICI et al, 2000, p. 56.

cia da raiz indígena", num "momento ótimo de integração entre os rituais de origem africana e cristã" (BOGHICI et al, 2000, p. 34)[20]. Ocorrendo ou não "integração" entre agrupamentos étnicos, as pinturas deslocam a oposição ocidental entre natureza e cultura, e preservam uma afinidade com modos totêmicos e anímicos de processar a realidade (DESCOLA, 2016).[21]

O *ménage* de visões de mundo afro-indígenas e franco-brasileiras chega em cada quadro a uma resolução *ad hoc*, na associação de componentes locais a gêneros de tradição europeia. *Batalha de Verdun*, *Estado maior*, *Afogamento de mendigos* ou as goiescas *Amigo Urso* e *Loucos* remetem a determinados modelos consolidados _ emblema histórico, "crônica" social, libelo insurrecional_, mas sua construção plástica e imagética não se conforma ao sistema de contrastes e oposições que participa da formação desses modelos. Neste ponto, forma e representação se interpenetram, pois o processo de execução de PPL não toma por base o dispositivo de contrastes e oposições que vão se encadeando por etapas, mas uma matéria fluida sujeita a "erupções". Oposições e fusões são operadas de forma aparentemente incongruente, na ausência de sistema preestabelecido que module a distinção dos elementos e sua indefinição "atmosférica". Há uma afinidade com o modo como a pintura moderna se afasta de um tonalismo naturalista no uso da cor (KLABIN et al, 2009, pp. 27-30) abrindo-se para experimentos formais que interferem sobre a esfera da representação.

No momento em que, havendo chegado a seu termo de expansão, o centro do sistema econômico mundial se mescla à periferia, o efeito revulsivo que se produz na superfície das pinturas de PPL é um índice da alteração provocada pela "integração" de ontologias diversas sobre um sistema pictórico de contrastes historicamente estabilizados. PPL e Jean Boghici se dirigem, cada qual movido por um conjunto de motivações próprio, para uma zona em que as "sociedades quentes" em processo de "resfriamento" encontram as "sociedades frias" em situação oposta (LÉVI-STRAUSS e CHARBONNIER, 1989, pp. 30-34).

No século dezenove, um Delacroix buscava extrair-se da marcha acelerada da história, premida pela evolução técnica, buscando uma espécie de "primitivismo clássico". No século seguinte, Paulo Pedro faz o movimento oposto, partindo da periferia em direção a um centro que já não exerce a mesma força de atração.

APONTAMENTOS COMPLEMENTARES

É possível que PPL tenha tido contato com o rico acervo de pintura histórica do século dezenove do Museu de Belas Artes, nas imediações da Cinelândia e do Passeio Público, onde expunha seus quadros. Alguma coisa da vivacidade e fulgor da pintura acadêmica pode ter-se transmitido às composições do artista.

O mencionado princípio de irrupção que se manifesta em suas obras, aproximando naufrágios e cenas carnavalescas aponta, para além de uma força inerente ao impulso fabulativo, em direção ao "big bang" em que consistiu o encontro de mundos europeus, africanos e indígenas, de que testemunha a insistência do componente multirracial nas pinturas.

À dimensão amorosa que prevalece em algumas delas, se opõe, de modo complementar, a irrupção da violência e da luta. Ela se apresenta em primeiro lugar nos naufrágios, imagem bélica e catastrófica com a qual o projeto colonial e seus desdobramentos socioambientais estabelecem vínculo intrínseco. Em segundo lugar, nas

20. A autora e reporta que Paulo dirigia um candomblé de caboclo de linhagem nagô, dedicado ao culto a "São Jorge, seu rei da mata" ou "Ogum, seu Rei da Mata". As informações constam do depoimento da companheira de PPL feito a Lélia Coelho Frota depois da morte do pintor (BOGHICI et al, 2000, p. 44). É reportado que Paulo Pedro Leal era filho de baianos, o que deve ter influído sobre o caráter particular de sua prática umbandista e a versatilidade de sua trajetória.

21. Seria necessária uma investigação aprofundada para identificar traços desses componentes "ontológicos" na produção do pintor, e em que medida se poderia assinalar uma interseção entre a escatologia popular e a verve desencantada da classe média.

escaramuças entremeadas de elementos de ficção e *non-sense*[22], em que ruas, bares e cabarés são cenários de enfrentamentos envolvendo policiais, figuras encapuçadas, cadáveres e casais nus que circulam em meio à confusão.

Por fim, o caráter soberano do jogo (BATAILLE, 1955) se aplica também à brincadeira com os poderes ilusionísticos da arte, como na materialização por um diminuto mágico de smoking de uma gigantesca vedete nua, agachada na borda do quadro/palco, possivelmente para galvanizar o desejo de um público imaginário. E às naturezas-mortas, que rompem a própria imobilidade, projetando cores e abrindo novos espaços com suas formas, sugerindo uma disponibilidade permanente para a substituição e recomposição dos componentes da pintura.

22. Por exemplo, "Cabaret na Lapa" (1966), "Briga no botequim" (1965) e "Crime na Lapa" (1953), reproduzidos em BOGHICI et al, 2000, pp. 39, 47 e 51.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Pedro. O outono do convulsionário: Delacroix e as estações Hartmann. Interfaces. Rio de Janeiro, v. I, 2015, pp. 45-62.

BATAILLE, Georges. Lascaux ou la Naissance de l'Art. Paris: Skira, 1955.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1859. Curiosités esthétiques. Paris: Michel Levy, 1868.

BOGHICI, Jean et al. Paulo Pedro Leal, pintor espiritual. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 2000.

DESCOLA, Philippe. O avesso do visível: ontologia e iconologia. Tradução de Denise Gonçalves. Arte &. Ensaios, Rio de Janeiro, v. 2, n. 31, 2016, pp. 127-137.

GASQUET, Joachim, Cézanne. Paris: Ed. Bernheim-Jeune, 1921.

KLABIN, Vanda et al. 6 perguntas sobre Volpi: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude e CHARBONNIER, Georges. Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Tradução de Nicia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.

SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

THUILLERS, Jacques. Nicolas Poussin. Paris: Flammarion, 1994.

PEDRO DE ANDRADE ALVIM
Artista visual e professor de história da arte e pintura no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade de Campinas, doutor em História da Arte pela Universidade de Paris I.

A TELA “A NEGRA” DE TARSILA DO AMARAL:ESCUTA E ACOLHIMENTO DA CONDIÇÃO DA AFRODESCENDENTE NA FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO

TARSILA DO AMARAL'S CANVAS “A NEGRA”: LISTENING TO AND EMBRACING THE CONDITION OF AFRO-DESCENDANTS IN THE FORMATION OF THE BRAZILIAN PEOPLE

Silvia Meira (MAC USP/ CBHA)

ACERVO MAC
TARSILA DO AMARAL
ARTE MODERNA

A obra “A Negra”, de Tarsila do Amaral, do acervo MAC/USP, retrata o mito da Negra, signo constitutivo da formação do povo brasileiro, elaborada a partir da memória das estórias de infância contadas, a Tarsila, pelas empregadas da fazenda. As ‘pretalhonas’, com peitos gordos, e redondezas afrodisíacas de corpo, apresentavam formas atraentes, desempenhavam serviços doméstico e trocavam aspectos íntimos de influência e contágio com as famílias brasileiras. O mito da Negra, no lugar Brasil, é e era também o de possuir um grande apetite sexual com sexualidade picante, enquanto o homem civilizado tinha um apetite sexual ordinário. As condições sociais ‘de estar a serviço do branco’, introduziram um sistema responsável pela submissão e passividade da negra.

MAC/USP COLLECTION
TARSILA DO AMARAL
MODERN ART

The work A Negra, by Tarsila do Amaral, from the MAC/USP collection, portrays the myth of the Negra, a constitutive sign of the formation of the Brazilian people, elaborated from the memory of the childhood stories told to Tarsila by the farm maids. The ‘pretalhonas’, with fat breasts and aphrodisiac body shapes, performed domestic services, exchanged intimate aspects of influence and contagion with Brazilian families. The myth of the black woman in Brazil is and was also that she had a great sexual appetite with spicy sexuality, while the civilized man had an ordinary sexual appetite. The social conditions ‘of being at the service of the white man’ introduced a system responsible for the submission and passivity of black women.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Considerada como um dos maiores destaque da coleção de arte moderna brasileira, a obra *A Negra*[1], de Tarsila do Amaral, de 1923, do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ingressou na coleção do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, adquirida da artista, passando a pertencer, em 1963, ao MAC, época em que o museu herdou a coleção do Museu de Arte Moderna.

O desenho de esboço da tela foi capa da publicação do caderno de poemas *Feuilles de Route de Blaise Cendrars*, poemas escritos a bordo do navio *Le Formose*[2], durante a primeira viagem do poeta ao Brasil, na companhia de Tarsila. "Aquele desenho que vem na capa de *Le Formose*..., desenho a lápis e nanquim, no qual o livre arrojo de traço rapidíssimo, já anuncia a tela futura"[3], é considerado, por alguns críticos, o início do desenvolvimento do projeto de redescoberta do Brasil por Tarsila a partir de um viés antropofágico[4].

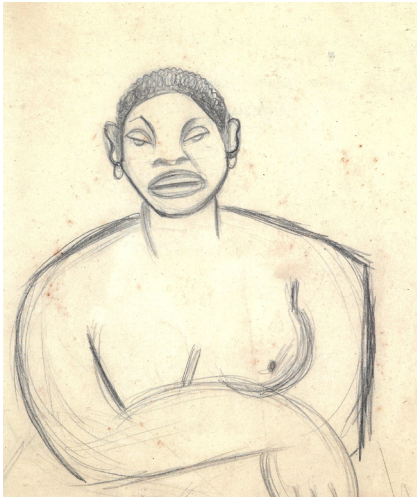
Figura 1: A Negra, óleo s/ tela, 100 x 81,3 cm, 1923, coleção MAC USP, São Paulo.

1. Segundo Cardosos, R. (A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação in: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UnB, vol.15, n.2, dez 2016), a tela foi exposta somente em quatro exposições individuais de Tarsila do Amaral, até ingresso no MAM. Aracy Amaral (Tarsila ..., 2010) explica que duas delas ocorreram no exterior: em 1926, em Paris e em 1931, em Moscou; e duas no Brasil: em 1933 no Palace Hotel, e em 1950 na retrospectiva no próprio MAM-SP.

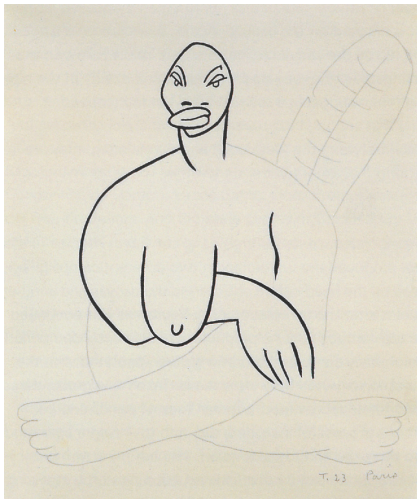
2. Cendrars, B. Feuilles de Route, in: Au coeur du monde – poesies completes: 1924-1929, Gallimard: 1990.

3. Eulalio, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência, São Paulo, ed USP, Fapesp, 2001, p.99.

4. Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amaral: peintre bresiliènne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p.101.



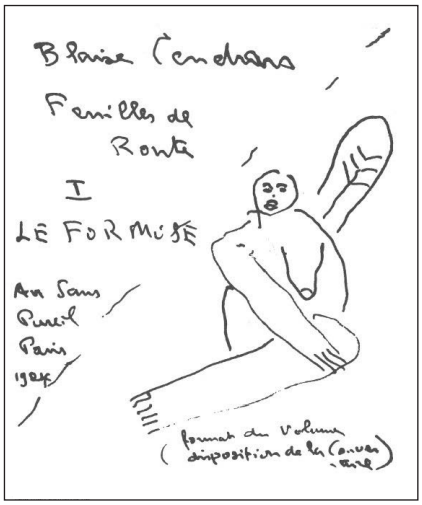
2



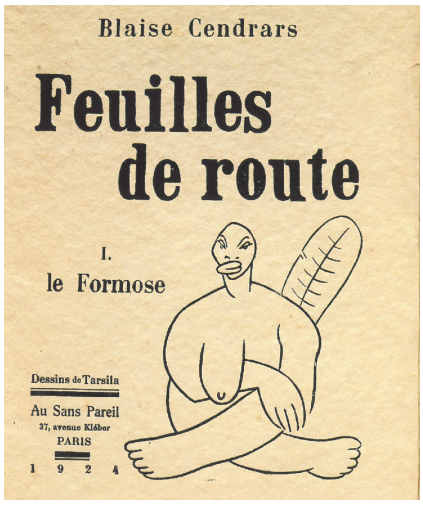
3

4

5



6



7

Figura 2 e 3: Estudos para A Negra, lápis e nanquim, 1923, coleção particular, São Paulo. **Figura 4**: Estudos para A Negra, lápis recoberto por nanquim, 1923, Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, Pinacoteca Municipal, São Paulo. **Figura 5**: Estudos para A Negra, aquarela, 1923, col. Mario de Andrade, IEB, São Paulo. **Figuras 6 e 7:** Esboço da capa e capa do livro Feuilles de Route de Blaise Cendrars, circa 1923-4.

A relação entre Tarsila e Cendrars tinha, de um lado, o Brasil como fonte de inspiração literária[5] para o poeta, que se torna interlocutor dos modernistas brasileiros, e do outro, Tarsila em busca de novos parâmetros para sua arte, procurando inserção no meio artístico parisiense. Blaise Cendrars introduz Tarsila e Oswald de Andrade ao meio cultural da época, a seu mestre Fernand Léger, em cujo ateliê Tarsila teria pintado em 1923, a Negra[6]; ocasião em que teria auxiliado Léger quando da criação dos cenários para a peça *Création du Monde*, do Ballet Suédois, cenários compostos por motivos de estamparia e rituais africanos[7].

A relação profícua de comunhão intelectual, e de frequentação de circunstância, entre Tarsila e Cendrars, foi, segundo Pagés, caracterizada por realizações comuns[8]: sabe-se que os poemas da segunda parte da edição de *Feuilles de Route* foram feitos especialmente para o catálogo de Tarsila do Amaral, para a exposição em 1926 na Galerie Percier, em Paris.

As leituras sobre a cultura africana dos textos de *Anthologie Nègre*, escrito em 1921 por Blaise Cendrars, e, as visitas a ateliês decorados com máscaras e objetos ritualísticos africanos, teriam favorecido a circunstância de encantamento da artista na temática. O interesse em dar valor aos elementos significativos de sua terra natal nasce também adaptado à voga do primitivismo eurocêntrico.

> Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga a contribuição de seu próprio país. Assim se explica o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta da arte parisiense. (Tarsila do Amaral)[9].

Vale a pena lembrar a relação de Tarsila com Mário de Andrade, que ironizava de forma sutil, os artistas brasileiros, que estavam "deslumbrados" com a atmosfera artística parisiense. Mário enviou uma importante carta a Tarsila que se tornou aos olhos críticos de hoje, uma espécie de manifesto, uma exortação para que a amiga mudasse totalmente os rumos do seu estilo:

> Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Tarsila vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há Mata virgem... Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (AMARAL, 2003, p. 78-79)[10]

O "matavirgismo", de Mario de Andrade, que era nada menos do que "enxergar" o Brasil pela ótica do próprio Brasil[11], fora considerações importantes levantadas entre as correspondências de Tarsila e Mario de Andrade[12]. O esboço da tela *A Negra*, tela precursora do movimento antropofágico de 1928, é elaborado várias vezes, em 1923, época em que Tarsila digere os valores artísticos europeus, estruturando sua busca em torno da brasilidade.

As visitas às fazendas do interior do Brasil, em 1923, quando de volta de Paris, provocaram a rememoração de sua infância e, a lembrança das estórias contadas a Tarsila pelas empregadas da fazenda. (Tarsila do Amaral vive entre 1886 e 1898, em fazendas entre Jundiaí e Capivari, interior de São Paulo).

5. Alem, Branca Puntel Motta. Dissertação de mestrado na UFMG, intitulada "As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route", em 2011, p.24 in: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8EHLJU/

6. Texto de Tarsilinha do Amaral e Guilherme Augusto do Amaral, Catálogo da exposição Percurso Afetivo Tarsila, Museu Oscar Americano, 3 de julho a 5 de outubro, 2008, p.7.

7. Eulálio, A. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência, São Paulo, ed USP, Fapesp, 2001, p.102.

8. Pagès, "Blaise Cendrars et le tupis-modernistes: índices d´une complicité essentielle", in: Continent Cendrars, 1996, p. 81.

9. Carta de Tarsila à família em 19 de abril de 1923 conforme Amaral (1975) in Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amaral: peintre bresilièmne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p.84.

10. Carta a Tarsila do Amaral, 15 de novembro de 1923, in: AMARAL, Aracy (org.). Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: EDUSP, 2003.

11. Rodrigues, L. Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida – A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral in: http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo 091.

12. Mário de Andrade não deixaria de lavrar protesto ao abrir a resenha do livro do poeta no terceiro número de Estética: "Eu principiei tendo ciúmes de Cendrars por causa daquele desenho que vem na capa de Le Formose. Que negra tão preta aquela, com a bonita folha de bananeira nas costas! Pensei: é isso, um zanzador dum francês vem no Brasil, e arranja tudo com facilidade, arranja assunto, cinco voluminhos de verso (anunciados) e arranja até desenhos de dona Tarsila do Amaral... pois então a gente que vive, faz tanto! no mesmo assunto e trata dele com bem mais patriotismo, só arranja ser chamado de futurista. Está bom." (Rio, janeiro-março, 1925 – na verdade 1926).

"Sinto-me cada vez mais brasileira, quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências do tempo de criança vão se tornando preciosas para mim..." (apud AMARAL, 2010, p.23).

"Minha força vem da lembrança da infância na fazenda, de correr e subir em árvores. E das histórias fantásticas que as empregadas negras me contavam. (Tarsila do Amaral)"[13].

Os relatos, com um certo sentimento de inocência, trazem as lembranças da figura boa de suas contadoras de estórias, que mobilizava suas emoções quando menina. O akpalô[14], menciona Gilberto Freyre, era uma instituição africana que floresceu no Brasil *na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias*. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas de leite dos meninos brancos. Na cultura africana, alguns indivíduos chegavam a fazer profissão como contador de histórias. Sabe-se que "um número copioso de vocábulos africanos penetraram na língua portuguesa, especialmente no Brasil, por efeito das relações verbais estabelecidas com as raças negras", cito João Ribeiro[15].

13. Publicado na revista do 3º salão de maio.
14. Freyre, G. Casa-Grande & Senzala, in: O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, São Paulo, 51ª ed., Global, 2006, p.413.
15. Ribeiro, João. Dicionário Gramatical, Rio de Janeiro, 1889.
16. Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amara: peintre bresilièn à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p.80 -93.
17. Idem p.81.

Figura 8. Figura reproduzida do livro de LOMBROSO, Cesare & FERRERO, Guglielmo. La donna delinquente: la prostituta e la donna normale. Torino: Fratelli Bocca, 4a. edição, imagem II, 1923. A Publicação de Lombroso de 1893 foi traduzida em várias línguas e circulou abertamente nos anos de 1920.

'QUE NEGRA É ESSA?' REPRESENTAÇÕES DE ÉPOCA SÃO RECUPERADAS

A tela anuncia uma figura grandalhona, de estatura elevada, como é característica do negro sudanês, importado para o Brasil, considerado dos povos mais altos do mundo. As 'pretalhonas' com peitos gordos e mama colossal, redondezas afrodisíacas de corpo, apresentavam formas atraentes, eram a seleção escolhida para pagéns, mucamas e molecas, para realizarem o serviço doméstico, trocavam aspectos íntimos de influência e contágio com as famílias de latifundiários.

As chamadas mucamas eram criadas negras que prestavam serviços a seus senhores, na época da escravidão, vistas como "escravas de estimação". Costumavam acompanhar as senhoras (sinhás-donas) ou suas filhas (sinhás-moças) em passeios pelo campo ou cidade, além de desempenhar outras funções caseiras. Etimologicamente, o termo mucama se originou do idioma quimbundo: *makamba* com o significado de "escrava concubina", palavra usada principalmente no Brasil, e em alguns países africanos de língua portuguesa.

A biografia feita por Aracy Amaral concede à família Amaral o status de "fazendeiros abridores de lavouras novas"[16], descritos como escravocratas, grupo social paulista, que "dirigia os rumos do país, através do poderio do café e dos empreendimentos derivados de seus benefícios", menciona Amaral[17].

É no contexto das casas-grandes, na ternura, na fala, nos embalos e canto de ninar, que surge na memória a figura da negra, entre as lendas ouvidas em sua infância, e a lembrança do retrato doce da tranquilidade da fazenda. Relatos das pretas velhas eram de estórias de bicho, de casa mal-assombrada, povoavam o imaginário infantil, estórias que introduziam hábitos de época e contextualizavam a realidade da sobrevivência dos afrodescentes.

Apesar da extinção do tráfico de escravos, em 1850, a necessidade constante de mão de obra na lavoura, fez com que a empreitada continuasse apesar do comércio ser proibido. A figura negra de Tarsila, pintada apenas 35 anos depois da Abolição, daria indícios e revelaria aspectos desses laços de sobrevivência, assimilados pelas

mulheres negras que não se esgotaram quando receberam a liberdade, via alforria, mas permaneceram enquanto traço de personalidade.

A Negra desvela signos de aspectos históricos dos quais se podem extrair representações vividas pela artista. Tarsila oferece ao meio parisiense, uma Negra, que faz pouca alusão objetiva a essas marcas. Herkenhoff[18] menciona que talvez tenha sido 'a dominação da ideologia familiar de latifundiário', o que abrandou a escuta e expressão por parte de Tarsila.

> Figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena (Tarsila do Amaral).

A figura apresenta a potencialidade da força bruta do negro, líder no trabalho braçal brasileiro, representada no corpo exagerado, pernas e braços toscos, numa pose escultural. O rosto e a cabeça careca oval em desproporção, indicariam uma certa patogenia quanto à história do corpo físico do afro-brasileiro, emblemático de sua função social de trabalhador rural.

O modo de sentar-se das escravas, circunscrito na tela de Tarsila, a partir de uma aparente imobilidade descreve uma personagem apática e ao mesmo tempo distante ao que passa ao seu redor, "uma negra em branco, uma estrangeira em si mesma", cito Herkenhoff[19], sentimento típico de uma figura alienada, por que não dizer oprimida que internalizou seus traumas[20].

Na figura da *Negra*[21] com ombros caídos, vê-se a memória incorporada do vivido, a atitude de subserviência à sua utilização como mão de obra da família a qual pertencera, teria negado-lhe identidade e subjetividade, onde as negras brasileiras reagiam com uma espécie de lealdade.

Para Cattani[22], a figura da Negra constitui e é constituída pela construção visual da figura-personagem mítica, onde o rosto-máscara evidencia uma inadequação ao corpo, pelo feitio, tamanho e posição. A definição do rosto, através de elementos formais sintetizados evoca máscaras africanas, característica das obras modernas. Cattani menciona a questão de figuras humanas que atingem o *status de mito* na iconografia moderna brasileira, "semelhante ao *fora do tempo*" da narrativa mítica[23], figuras que, como *A Negra* de Tarsila, centralizam o humano em inumano, vivente e sem vida, operam situando a pintura no universo do mito.

A NEGRA COMO MITO DO LUGAR - BRASIL

Obras visuais de notoriedade como *A Negra* recebem uma quantidade grande de críticas, escritos e textos, e, mesmo assim, suscitam constatações, campos que pedem para ser explorados, por sua qualidade artística reconhecida, e consagrada. A iconografia pede uma escuta de silêncio, o acompanhamento de um discurso que possa vir a desvendar e a compreender a obra, lógico, postulados que possam ser observados, senão legitimados a partir de contextos históricos atualizados. É necessário hoje a compreensão de maneira mais cautelosa, dos papéis das mães africanas no pacto cultural brasileiro.

As negras, adaptadas ao clima e as condições de vida dos trópicos, apesar de tudo, carregavam sempre o sorriso contagiante e extrovertido; aspecto enfatizado pela boca

18. Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amaral: peintre bresilièmne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p. 86.
19. Herkenhoff, P. As duas e a única Tarsila, Tarsila do Amaral: peintre bresilièmne à Paris, 1923-1929, Rio de Janeiro, 2005, p. 86.
20. Geraldo, Sheila Cabo O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial, in Anais CBHA, 2016, p.613.
21. Schwarcz,L & Starling, H. Toma lá dá cá : o sistema escravocrata e a naturalização da violência, in : Brasil : uma biografia, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p.91.
22. Cattani, I, As máscaras e os mitos: tensões entre modernidade e intemporalidade na pintura modernista em São Paulo, in: Revista USP, n. 94, p.19-28, junho/julho/agosto, 2012.
23. Vale a pena lembrar a influência por parte dos escritores e críticos, na época, pelo desejo programático de construção de uma modernidade própria, na representação de raças não europeias.

realçada, signo pictórico da tela de Tarsila. Tarsila atribui um aspecto postiço à boca, que, sobreposta ao rosto, nos indicaria aspectos da sensualidade da negra, lábios carnudos que contaminam a tela.

O mito da Negra, no lugar Brasil, é e era o de possuir um grande apetite sexual com uma sexualidade picante, com danças afrodisíacas, orgias, culto fálico, enquanto o homem civilizado tinha um apetite sexual ordinário. Dizia-se, geralmente, que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família [24].

Gilberto Freire, em Casa-Grande & Senzala, dedica capítulo para a questão do escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, mencionando o estigma: "passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxuria e a depravação sexual" [25].

O elemento negro no contexto da sociedade brasileira, diferenciado enquanto raça, é situado no contexto de vícios e requintes eróticos, à depravação da carne. O mito da Negra vem desde a contaminação da libidinagem nas senzalas coloniais, a feitiçaria e ao intenso misticismo. Várias crenças e práticas de magias sexuais que se desenvolveram no Brasil foram coloridas pelo intenso misticismo do negro. Existiam feitiços sexuais, entre as afrodescendentes, que "despertavam o organismo dos velhos e a frigidez desdenhosa dos moços" [26] (problemas de impotência e de esterilidade), não só em 'sortilégios afrodisíacos', mas com fins de "quebrantos, maus olhados, mistificações, benzimentos...". O negro era responsabilizado pelo que não era obra sua, mas do sistema social e econômico em que funcionava passiva e mecanicamente, cito Freire [27]. Foi da essência mesmo do regime de escravidão a depravação sexual. "A parte mais produtiva da propriedade escrava era o ventre gerador" [28], cito Joaquim Nabuco. Não era o negro o libertino, mas o abuso de uma raça por outra.

A figura materna da *Negra*, transcrita em uma iconografia que se assemelha a de uma *madonna*, na figuração de uma mucama, nos evoca a posição da negra no núcleo familiar do latifúndio.

As mucamas costumavam ser jovens e belas e, em muitos dos casos, eram compradas para servir como ama de leite para os filhos de seus patrões. Mesmo tendo um tratamento diferenciado em comparação ao restante dos escravos (algumas mucamas recebiam educação diferenciada, como aulas de inglês ou francês, por exemplo), a mucama também era alvo de ameaças e torturas constantes, por parte de seus patrões. A criadagem padecia do abuso dos senhores, seus corpos não eram só apropriados apenas como força de trabalho, mas também como instrumento de prazer, gozo e satisfação no caso dos proprietários, e de ódio, por conta dos ciúmes das senhoras, questões censuradas da promiscuidade do sistema colonialista.

A composição da tela 'mulher nua com um seio pendente, destaque em primeiro plano, alinha-se à representação da mãe preta, mãe de criação, sugerindo o interesse e a indagação da artista sobre a tradição do aleitamento pelas amas de leite. A mãe preta tinha importância quase sagrada, nos encargos da procriação, para o desenvolvimento infantil das crianças brancas.

As filhas e filhos dos senhores proprietários das casas-grandes, desde os antigos engenhos de açúcar, no Brasil, como é o caso da herança familiar de Tarsila, sofreram a influência da mãe preta.

Desde a relação íntima da criança com a ama de leite, que entre afagos, chamegos e cantos de modinhas, "penetravam no coração do menino como um encanto,

24. Existe ainda hoje a ideia vulgar de que a raça negra é chegada, mais do que as outras, a excessos sexuais, segundo Crawley, o temperamento expansivo dos negros e o caráter orgiástico de suas festas, criaram a ilusão, nos europeus, de desbragado apetite sexual.
25. Idem p. 398.
26. Freyre, G. Casa-Grande & Senzala, in: O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, São Paulo, 51ª ed., Global, 2006, p.406.
27. Idem p.399.
28. p.482.

insinuando-se infantilmente antes mesmo que eles tivessem tempo para defender-se dessa influência"[29]; à fixação sexual posterior, dos homens brancos, que a procura da ternura e do misticismo quente, com exclusivismo e predileção, só gozavam com mulata sensual, ou com a negra, menciona Gilberto Freire[30], referindo-se aos aspectos do patriarcalismo colonial brasileiro. Pela negra ou mulata de estimação, é que a menina se iniciava nos mistérios do amor onde a pajem participava intimamente como confidente na vida sentimental das sinhazinhas[31].

Segundo depoimento de Tarsila, das histórias contadas pelas mucamas da fazenda em sua infância, elas

> "não podiam suspender o trabalho e amarravam pedrinhas nos bicos dos seios para que estes, alongados, pudessem ser colocados sobre os ombros a fim de amamentar os filhos, que carregavam as costas" (Tarsila do Amaral).

O relato de filhos atados às costas, reflete a rotina espinhosa das negras de se entregarem a longas horas de trabalho agrícola nas plantações de café, sujeição a um regime de trabalho violento, a jornadas sacrificadas onde o amamentar ficava suspenso. A imagem de semelhança com o real vivido, ou imaginado por Tarsila, traz resíduos de sensações e percepções dos costumes da época.

Retomando a questão da negra na tela de Tarsila, Argan (1992) sugere que o pintor não escolhe seu tema segundo um critério de verossimilhança, mas de extrema liberdade na qual atribui um juízo, uma postura moral, afetiva, em relação ao objeto, como se apresenta à sua percepção, inclusive com a deformação ou distorção, por vezes agressiva e ofensiva, que não é ótica: é determinada por fatores subjetivos.

A Negra de Tarsila apática ao seu redor nada expressa de revolta ou de desajuste de sua condição servil. A conotação de monstruosidade da figura nativa e exótica da *Negra*, estilizada de certa maneira em um efeito quase arquitetônico de figuração, daria vazão à interpretação de Tarsila, frente às estórias dos deveres maternos, ao mesmo tempo em que trazia inconscientemente indícios e retratos da realidade da negra nativa brasileira, situações raciais onde sutilmente a desconfortável posição da negra é revelada, ilustrando aspectos da memória da exploração sexual e da mão de obra da Negra no lar doméstico brasileiro, no final do séc. XIX.

29. p.427.

30. Freyre, G. Casa-Grande & Senzala, in: O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro, São Paulo, 51ª ed., Global, 2006, p.438.

31. Joaquim Manuel de Macedo, autor da célebre A Moreninha, menciona: "embora escrava, é ainda mais que o padre-confessor e do que o médico da donzela: a mucama conhece-lhe a alma tanto quanto o padre e o corpo mais do que o médico", participando da vida da brasileira de outrora.

REFERÊNCIAS

ALEM, Branca Puntel Motta. As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route. 2011. 163 p. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8EHLJU/1/disserta__o_pdf.pdf. Acesso em: 06 mar. 2024.

AMARAL, Aracy (org.). Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: EDUSP, 2003.

AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo. 4.ed. São Paulo: Edusp/ Editora 34, 2010.

AMARAL, Tarsila do. A Negra. 1923. Óleo s/ tela, 100 x 81,3 cm, coleção MAC USP, São Paulo.

AMARAL, Tarsila do. Revista anual do Terceiro Salão de Maio, 1939. Arquivo Quirino

da Silva Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo.
AMARAL, Tarsilinha; AMARAL, Guilherme Augusto do. Catálogo da exposição Percurso Afetivo Tarsila. São Paulo, Museu Oscar Americano, 3 jul.–5 out. 2008.
ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
CARDOSO, Renata Gomes. A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação. Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais [S. l.], v. 15, n. 2, p. 90–110, 2016. DOI: 10.26512/vis.v15i2.20394. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20394. Acesso em: 6 mar. 2024.
CATTANI, Icleia Borsa. As máscaras e os mitos: tensões entre modernidade e intemporalidade na pintura modernista em São Paulo. Revista USP, n. 94, pp.19-28, jun./jul./ago., 2012.
CENDRARS, B. Feuilles de Route. In: CENDRARS, B. Au coeur du monde – poesies completes: 1924–1929. Paris: Gallimard, 1990.
D´ALESSANDRO, S. & Perez-Oramas, L. Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil, The Art Institute of Chicago/ The Museum of Modern Art, New York organizer, Yale University Press, New Haven and London, 2017.
EULALIO, Alexandre. A Aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filmes, depoimentos, correspondência. 2.ed. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2001.
FREYRE, Gilberto. O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro. In: FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. 51.ed. São Paulo: Global, 2006.
GARCIA RODRIGUES, L. Escrevendo Cartas, Escrevendo a Vida – A Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral DARANDINA REVISTELETRÔNICA, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, 2023. DOI: 10.34019/1983-8379.2008.v1.39590. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/39590. Acesso em: 6 mar. 2024.
GERALDO, Sheila Cabo. O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial, Rio de Janeiro, UERJ. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação (CBHA), 4-6 out. 2016, Campinas-SP. Anais [...]. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2017 [2016]. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_sheila%20cabo.pdf. Acesso em: 06 mar. 2024.
HERKENHOFF, Paulo (org). Tarsila do Amaral: peintre bresilièmne à Paris, 1923-1929. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005.
HERKENHOFF, Paulo. As duas e a única. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). Tarsila Popular. [Catálogo]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.
MACEDO, Joaquim Manuel de. A Moreninha. São Paulo: FTD, 2010.
PAGÈS. Frédéric. Blaise Cendrars et les tupis-modernistes: Indices d'une complicité essentielle. Continent Cendrars, n. 10, pp. 79-90. Paris: Classiques Garnier, 1996.
RIBEIRO, João. Diccionario Grammatical. 3.ed. Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1906. Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/9b815227-4dad-45cb-92b8-239ac32b4889. Acesso em: 06 mar. 2024.
SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. Toma lá dá cá : o sistema escravocrata e a naturalização da violência. In: SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVIA MEIRA
Livre Docente pela ECA/USP, Dra. em História da Arte séc. XX / Univ. Paris IV – Sorbonne, França, Membro do CBHA, Pesquisadora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

TEMPOS EM CIDADES EMPRESARIAIS – A FANTASMA FORDLÂNDIA, A MODERNISTA SERRA DO NAVIO E A VERNACULAR CARAÍBA

TIMES IN COMPANY TOWNS – THE PHANTOM FORDLÂNDIA, THE MODERNIST SERRA DO NAVIO AND THE VERNACULAR CARAÍBA

Ricardo Trevisan, Sylvia Ficher e Ariele Tavares dos Santos

CIDADES EMPRESARIAIS
CIDADES NOVAS
INFRAESTRUTURA
URBANISMO DO SÉCULO VINTE
ATLAS

No rol de núcleos urbanos planejados para darem suporte à industrialização destaca-se a produção de dezenas de cidades novas empresariais criadas para auxiliar empreendimentos voltados ao setor de produção fabril (indústria manufatureira), à construção de infraestruturas de grande porte (hidrelétricas, barragens, rodovias, portos etc.) ou à extração de recursos naturais (jazidas de minérios, plantações etc.). Nesse sentido, o presente estudo direciona sua atenção a três exemplares de cidades empresariais específicas: Fordlândia (1923), Serra do Navio (1953) e Caraíba (1979). Três cidades empresariais que este artigo, pelo aporte metodológico do Atlas warburguiano, buscará analisar e revelar as aproximações e distorções imagéticas entre a cidade idealizada e a cidade vivida, entre a utopia e a realidade, tendo o tempo como elo conector. Objetiva-se, com isso, contribuir aos estudos de cidades empresariais a partir de três urbes exemplares: a fantasma, a modernista e a vernacular.

COMPANY TOWNS
NEW CITIES
INFRASTRUCTURE
20TH CENTURY URBANISM
ATLAS

The list of urban centers planned to support industrialization includes dozens of new towns created to support projects aimed at the manufacturing sector (manufacturing industry), the construction of large-scale infrastructure (hydroelectric dams, dams, highways, ports, etc.) or the extraction of natural resources (mineral deposits, plantations, etc.). In this sense, this study focuses on three examples of specific company towns: Fordlândia (1923), Serra do Navio (1953) and Caraíba (1979). Three company towns that this article, using the methodological contribution of the Warburg Atlas, will seek to analyze and reveal the approximations and distortions in imagery between the idealized town and the lived town, between utopia and reality, with time as the connecting link. The aim is to contribute to the study of company towns by looking at three exemplary cities: the ghost, the modernist and the vernacular.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

CONTEXTUALIZAÇÃO, UMA APROXIMAÇÃO A *COMPANY TOWNS*[1]

1. Uma primeira versão deste artigo foi apresentada nos Anais do XVIII Enanpur 2019 - Natal (RN).

Em fevereiro de 2018 o Município de Barcarena, no Pará, ao norte do Brasil, atraiu os holofotes da imprensa nacional e internacional. A contaminação da bacia do rio Pará com rejeitos químicos da exploração de minas de bauxita na região foi inicialmente negada pela mineradora Hydro Alunorte, empresa da corporação multinacional norueguesa *Norsk Hydro*. Contudo, o vazamento da barragem foi confirmado por laudos técnicos feitos nos igarapés de Bom Futuro e Burajuba e nos rios Murucupi e Tauá, fontes de subsistências das comunidades ribeirinhas de São João, Burajuba, Sítio Conceição, Cupuaçu Boa Vista e São Lourenço Gibiriê, todas quilombolas remanescentes. Tanto autoridades locais como representantes da companhia só vieram a público demonstrar alguma preocupação após ações legais por parte de órgãos de fiscalização estadual e federal (BARBOSA, 2018). De lá para cá, outros vazamentos foram registrados, estando as atividades exploratórias embargadas até que a Hydro Alunorte solucione os problemas e indenize a comunidade por danos e crimes ambientais. Circunstâncias e procedimentos altamente inimagináveis no país nórdico, cabe-nos esperar para ver se tais ressarcimentos e recuperação irão efetivamente ocorrer ou não passaram apenas de encenações midiáticas.

A presença de Barcarena como fornecedora de matéria-prima na cadeia produtiva da indústria metalúrgica é recente. Embora a ocupação da região por povos indígenas seja anterior à chegada dos portugueses no século dezesseis, foi nos anos 1970, durante o regime militar (1964-1985), que foi incorporada à política econômica desenvolvimentista. Em 1979, o município foi alvo de planos estratégicos empreitados pela Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM), autarquia do Ministério de Minas e Energia. Dentre as estratégias adotadas, estava o processamento industrial e exportação de subprodutos extraídos das jazidas de bauxita. Em um primeiro momento foi firmado um acordo com o grupo japonês *Aluminium Resources Development* (ARDECO) para abertura de duas empresas: a Alunorte, para processamento da alumina, e a Albrás, para produção de alumínio metálico. Para além de toda a infraestrutura industrial necessária, foi empreitado um plano urbanístico de ampliação

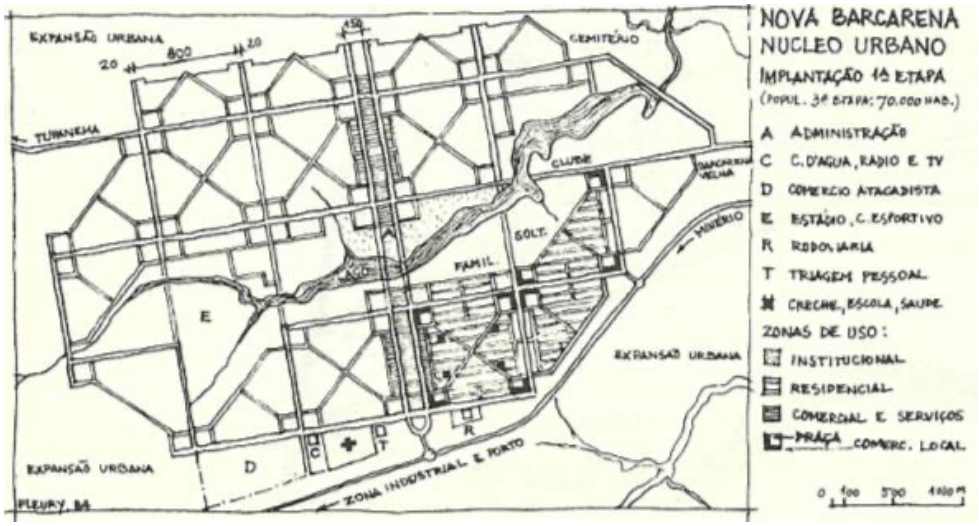


Imagem 1. Plano urbanístico de Barcarena para 70 mil habitantes (Pará), com setorização de funções, projeto do escritório Joaquim Guedes Associados (1979). Fonte: Revista AU, 1987, p. 66.

para a pequena cidade visando a receber uma população de 70 mil habitantes, dos quais 14 mil seriam operários. O projeto (Imagem 1) ficou a cargo do escritório Joaquim Guedes Associados, contratado em 11 de dezembro de 1979.

O novo núcleo deveria contar com aeroporto, rodoviária, setor administrativo, área de rádio e TV, centro poliesportivo e estádio, posto de triagem, zonas residenciais, comerciais e de serviços, equipamentos de saúde e educação, além de praças. Seu traçado foi propositadamente descolado de uma composição orgânica integrada à natureza (Imagem 2), como explicou seu autor, o arquiteto e urbanista paulista Joaquim Guedes (1932-2008):

> (...) o desenho urbano imitando a natureza poderia redundar num projeto confuso, de difícil orientação espacial. Passou-se então à investigação do disciplinado e do discreto. O resultado foi um traçado racional, com a forma quadrada pura justificada pela baixa declividade. (AU, 1987, p. 66)

Hoje, o município de Barcarena contabiliza uma população de 126 mil habitantes, a qual inclui mais de cem comunidades vivendo em seu território. O centro projetado

Imagem 2. Vista atual da cidade empresarial de Barcarena (Pará), com a contraposição entre malha ortogonal e rio sinuoso. Fonte: Felipe Souza Lima (foto; ago. 2018).

guarda parte das características originais, sobretudo o "traçado racional" da malha rigidamente quadriculada e a localização setorizada dos equipamentos públicos. Contudo, essa cidade fundada de propósito para subsidiar atividades extrativistas foi aqui apenas um chamariz para atrair a atenção do leitor para a temática que irá emoldurar esse artigo: as cidades novas.

Práxis recorrente na história do urbanismo, as cidades novas podem ser conceituadas, conforme proposto por (TREVISAN, 2020), como núcleos urbanos: 1) criados pelo desejo do poder público ou da iniciativa privada e concretizado em ações específicas; 2) que buscam atender, ao menos de início, a uma ou mais funções dominantes (administrativa, de colonização, empresarial, ferroviária, de relocação, balneária, satélite etc.); 3) implantados num sítio previamente escolhido; 4) a partir de um projeto urbanístico; 5) elaborados e/ou desenvolvidos por agente(s) definido(s) – eventualmente profissional(is) habilitado(s); e 6) em um limite temporal determinado, implicando inclusive em um momento de fundação razoavelmente preciso. Estes são seis atributos que definem o *DNA* de uma cidade nova e permitem identificar exemplares produzidos nas mais diversas épocas. Essa tipologia pode ser rastreada na longa duração como campo de leitura e interpretação de pensamentos, trajetórias, discursos e representações de cidades materializadas no espaço e no tempo, como casos de continuidade, ruptura ou excepcionalidade e em conjunturas político-econômico-socioculturais diversas. No Brasil, cidades novas foram plantadas em nosso território, revelando-se um domínio fértil e produtivo, majoritariamente após a Proclamação da República em 1889 (pesquisa revela mais de 330 exemplares já identificados).[2]

2. Sítio eletrônico referencial: https://atlascidadesnovas.com.br/

Em 1890, a população urbana do país compreendia apenas 6,8% do total (SANTOS, 1996). As alterações econômico-político-sociais que intervieram diretamente na divisão social do trabalho já em fins do século dezenove impulsionariam a urbanização do território de modo mais expressivo. É nesse contexto que o urbanismo, em seu sentido mais amplo, como processo de mudança social, passou a atuar como parte das transformações em curso na sociedade brasileira. Processos de modernização urbana foram incorporados à agenda política ao abrigo de diferentes paradigmas: ordem, progresso, civilização, sanitarismo, higienismo, melhoramento e embelezamento (VILLAÇA, 1999). Conceitos que buscavam romper com as amarras do passado, fosse com intervenções no espaço intraurbano, como os planos de melhoramentos para as áreas centrais do Rio de Janeiro (1904), São Paulo (1911) e Porto Alegre (1914); fosse com planos de expansão de vilas e cidades existentes garantindo a elas uma nova identidade, como no caso de Santos (1905); fosse pela criação *ex nihilo* de cidades, como revela a crônica de Belo Horizonte (1894) (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2020).

A redistribuição populacional se fazia por novos núcleos direcionados por diretrizes políticas e pela dinâmica econômica em voga. Além da cidade portuária paulista e da capital de Minas Gerais, projetos de cidades novas tornam-se mais frequentes durante a República Velha (1889-1930), incentivados por ações de colonização e ocupação territorial e pelas economias agrárias da pequena propriedade, no sul do país, e do café, no Sudeste. Se no Rio Grande do Sul temos Erechim (1908) como exemplar de cidade nova de colonização, em São Paulo e no norte do Paraná sua ocorrência foi consideravelmente maior. Implantadas ao longo de ferrovias, mais precisamente a cada estação ferroviária construída no prolongamento de linhas rumo ao oeste, centro-oeste e sul do país, dezenas e mais dezenas de cidades proliferavam. Foram frutos de ações individuais ou de grupos privados no intuito de especular com terras

agrícolas e loteamentos urbanos, como os empreendimentos da Companhia Loteadora Norte do Paraná, de capital inglês (REGO, 2009).

Do apoio às fronteiras agrícolas ao impulso à industrialização, vilas e cidades empresariais foram igualmente fundadas para dar suporte, dessa vez, a complexos fabris. Novos núcleos urbanos atrelados a tais funções são identificados em vários estados, como: Paranapiacaba (1896), Votorantim (1940), Alumínio (1941), Primavera (1979), em São Paulo; Fordlândia (1927), Belterra (1934), Carajás (1973) e Tucuruí (1979), no Pará; Monlevade (1934), Cidade Eldorado (1954) e Ipatinga (1958), em Minas Gerais; Cidade do Aço (1941, atual Volta Redonda) e Cidade dos Motores (1943), no Rio de Janeiro; Caraíba (1976) e Camaçari (1977), na Bahia. A despeito do cenário de exploração ambiental, empreendido e financiado por capital externo e com aval estatal – como no caso de Barcarena –, tais exemplares retratam fielmente a intensa prática de cidades novas ao longo do século vinte.

Partícipes da industrialização nacional, tais assentamentos – geralmente, planejados a curto prazo para atender demandas imediatas de seus investidores (industriários ou empresas de capital privado e/ou público), bem como necessidades de seus funcionários (os futuros habitantes) – são conhecidos na historiografia urbana por *company towns*. Para o geógrafo Giberto de Miranda Rocha, são quatro os atributos que distinguem os núcleos de origem empresarial, pois.

> a) representam, pelas suas características e funções básicas, uma extensão da linha de produção do próprio empreendimento, "*raison d´être*" de sua existência;
> b) são planejados e, por isso, já nascem dotados dos equipamentos urbanos (rede de água, esgotos, serviços e centro comercial e de serviços), o que os afasta do padrão regional de urbanização;
> c) têm certa autonomia econômica e "política" em relação ao contexto local e regional no qual se inserem, dado que centralizam decisões, dispõem de recursos financeiros e concentram a maior parte do pessoal qualificado;
> d) expressam uma concepção urbanística fechada, na forma de "enclave" urbano, que assegura a funcionalidade das atividades da empresa e o controle da força de trabalho mobilizada durante a construção e na fase de operação da obra. (ROCHA, 2008, p. 293)

Aspectos identificados em boa parte dos casos já estudados pelos autores na pesquisa *Atlas de Cidades Novas do Brasil Republicano*. Peculiaridades que pretendemos aqui ressaltar nos planos de uma tríade de cidades novas empresariais: Fordlândia (Pará, 1923), Serra do Navio (Amapá, 1953) e Caraíba (Bahia, 1979). A primeira originou-se no desejo de um industrial estadunidense de explorar borracha na floresta amazônica, quando uma indústria nacional ainda dava seus primeiros passos; Serra do Navio foi estabelecida como base de exploração de minério dentro de uma conjuntura de reposicionamento das indústrias no contexto mundial (multinacionais) e fortalecimento da indústria nacional; por fim, Caraíba foi ambição de um empresário paulista no sertão baiano, assumida posteriormente como meta desenvolvimentista e de integração nacional do regime militar, tal qual procedido em Barcarena.

O presente artigo se beneficia do aporte metodológico do Atlas Warburguiano (DIDI-HUBERMAN, 2013) para analisar e revelar aproximações e distorções imagéticas entre a cidade idealizada e a cidade vivida, entre a utopia e a realidade. Ao romper-

mos com a ideia de atlas como objeto-produto (catálogo), qualificando-o como um dispositivo-motriz (instrumento), pretende-se um modo de pensar objetiva ou erraticamente por caminhos em brumas; pensar pela imaginação de modo aleatório ou improvisado; pensar por ritmos de tempo distintos; pensar nosso objeto em função de outros a fim de dispô-los em tela e relacioná-los a partir de um olhar próprio (TREVISAN, 2019). Um modo de compreender, dialogar e contribuir para a historiografia da cidade e do urbanismo, um modo de se fazer história.

Como catadores de cidades novas e de seus atributos, procuraremos dar luz a atravessamentos não encontrados comumente na historiografia urbana. Pretendemos criar condições para "reconfigurar a ordem dos lugares" (DIDI-HUBERMAN, 2016, vídeo), em que não há um só modo de se contar a história dessas três cidades. Um processo randômico, sem começo, meio ou fim definidos, ou estipulados, com possibilidades exponenciais de arranjos. Um meio de gerir e disponibilizar conhecimento.

É por esse caminho que se pretende conduzir o leitor, tentando possibilitar a ele o estabelecimento de outras amálgamas possíveis entre os três estudos de caso. Três exemplares distintos de cidades novas empresariais implantadas no Brasil no século vinte, submetidas ao desejo de se explorar um determinado recurso em uma dada região. Três cidades empresariais onde o tempo se faz único e, simultaneamente, comum a elas. Uma contribuição, espera-se, aos estudos de história urbana a partir de adjetivações peculiares a cada cidade: a fantasma Fordlândia, a modernista Serra do Navio e a vernacular Caraíba.

FORDLÂNDIA (1923): A CIDADE FANTASMA

Henry Ford (1863-1947) é considerado o iniciador da produção em massa, graças à linha de montagem do lendário Ford "T". O que uniu esse ilustre estadunidense à criação de cidades empresariais no norte do Brasil foram demandas oriundas justamente do sucesso de sua companhia. O volume de veículos lançados diariamente no mercado crescia de maneira exponencial, porém dificultado por restrições no fornecimento de materiais, dentre eles, a borracha para a fabricação de peças de isolamento, juntas, mangueiras, acabamentos, pneus etc. Para garantir a eficiência e seu alto desempenho, sem depender da borracha importada do sudeste asiático, o empresário decidiu por beneficiar seu próprio látex (GRANDIN; MONTINGELLI JR., 2010). Matéria-prima que não podia ser obtida nos Estados Unidos, Ford foi buscar nos trópicos sul-americanos, mais especificamente na Amazônia brasileira, um local propício para explorá-la e produzir borracha para sua indústria automobilística.

O Brasil já era conhecido como o berço da *hevea brasiliensis*, nome científico da seringueira da qual o látex é extraído, cobiçada devido à sua procura pelas indústrias americanas e europeias. A região amazônica havia apresentado considerável desenvolvimento econômico entre 1879 e 1912, no que ficou conhecido como Ciclo da Borracha – período de grande riqueza, testemunhada na elegante arquitetura de edifícios públicos e palacetes das capitais nortistas de Manaus e Belém. Na década de 1920, Ford não queria depender de asiáticos e temia uma proposta do primeiro-ministro do Reino Unido, Winston Churchill (1874-1965), para organizar um cartel da borracha. Em um movimento que agradou às autoridades brasileiras, ele adquiriu uma expressiva faixa de terra na Amazônia.

Em agosto de 1923, uma missão da empresa visitou o estado do Pará, apresentando ao final laudo favorável ao seu departamento comercial, inclusive graças à maior proximidade geográfica com os EUA, comparado à longínqua Ásia. O parecer atestava a viabilidade da região, forrada pela floresta, para o cultivo de seringueiras. Ademais, inúmeros rios da bacia amazônica desembocam no Oceano Atlântico, o que iria permitir deslocamentos fluviais e marítimos, facilitando a logística de escoamento da produção. Em 1927, é delimitada uma área de cerca de quinze mil quilômetros quadrados para o empreendimento, localizada às margens do rio Tapajós, importante afluente do rio Amazonas, a oitocentos quilômetros de Belém (SENA, 2008), na expectativa de se criar um polo mundial de produção de borracha.

Em Fordlândia, ou seja, Terra de Ford, nasceu uma cidade empresarial aos moldes de uma *little town* americana, contudo, erigida em plena selva (Imagem 3). O empreendimento foi iniciado pela "limpeza" do sítio (Imagem 4), efetiva tabula rasa da flora existente: foi ateado fogo na mata e alterada a topografia. Depois do terreno nivelado, os edifícios fabris e públicos, bem como as unidades habitacionais – importadas integralmente dos EUA e transportadas até o local por navios –, foram dispostos rigorosamente em seus lugares por guindastes. O projeto, conduzido sob o olhar atento de Ford, era algo muito maior que um simples acampamento operário; previu-se uma cidade para abrigar até 5 mil habitantes (SENA, 2008).

O núcleo oferecia habitações para todos os funcionários, contudo o modo de vida estava previamente determinado segundo padrões estadunidenses e era rigorosamente controlado. Daí, tal aculturamento talvez tenha sido uma das possíveis causas do fracasso da iniciativa. Ford tentou impor hábitos de seu país, desde comidas enlatadas – proibindo o consumo de comidas típicas da região, como a farinha de mandioca –, até pensamentos, músicas, religião etc. O choque cultural foi tanto que os conflitos logo começaram a surgir. A mão de obra constituída por brasileiros começou a deixar a cidade, e esse foi apenas o início dos problemas.

Se, por um lado, os cuidados com a escolha do sítio, o detalhamento do projeto e sua construção, e o estabelecimento do *modus operandi* da comunidade foram extremados, por outro, o mesmo rigor não foi adotado no trato com o objeto central de sua

Imagem 3. Vista aérea do complexo fabril de Fordlândia (Pará). Fonte: <https://www.flatout.com.br/fordlandia-a-historia-da-cidade-utopica-que-henry-ford-construiu-na-amazonia/>.

Imagem 4. Vista do núcleo residencial de Fordlândia (Pará), com devastação da flora do entorno. Fonte: <https://www.flatout.com.br/fordlandia-a-historia-da-cidade-utopica-que-henry-ford-construiu-na-amazonia/>.

gênese: o seringal. A seringueira não pode ser cultivada em regime de monocultura, pois sem a proteção de seu habitat natural, a floresta, ela fica extremamente vulnerável a pragas. O que não demorou a acontecer. As árvores começaram a morrer e, pela falta de matéria-prima, as atividades fabris foram suspensas. Aqueles funcionários ainda presentes viram-se obrigados a deixar a cidade e buscar oportunidades de subsistência em outras localidades. Em 1945, ao fim da Segunda Guerra Mundial, Fordlândia já era uma cidade-fantasma (GRANDIN; MONTINGELLI JR., 2010).

O arquiteto e professor José Luiz Fleury de Oliveira, quando entrevistado sobre cidades novas fundadas na Amazônia brasileira, salientou:

> Aprender a conviver com a floresta implica pensar de novo as estruturas urbanas a serem implantadas ali. Elas não podem reproduzir o que praticamos nas outras regiões do país, Sul ou Nordeste [ou em outro país]. Temos que pensar em uma civilização pluvial. As soluções urbanas consagradas não guardam nenhuma semelhança com o significado de se habitar uma floresta amazônica, de clima quente e úmido. [...] Aprender a tecnologia indígena, utilizar as soluções caboclas e planejar estruturas urbanas de baixa densidade. Para conviver com a floresta, precisamos manter sua cobertura, devemos buscar o cultivo híbrido, sempre em parceria com a vegetação nativa. (REVISTA AU, 1987, p. 62)

Fato é que Fordlândia nasceu fadada a não vingar. Alheia à realidade local, com projeto importado na íntegra, a cidade passou a ser apenas um espectro do sonho idealizado por Ford – o qual nunca veio ao Brasil por receio de contrair alguma doença tropical. Com um investimento de cem milhões de dólares aplicados na sua construção e na da vizinha Belterra (1934), após entrechoques culturais, percalços produtivos e queda no preço internacional da borracha devido ao incremento na produção da Malásia e à substituição pela borracha sintética, a *Ford Co*. deixou a região, repassando a responsabilidade de governança e manutenção para o estado do Pará. Hoje, os moradores desses dois assentamentos subsistem da pesca e de atividades agrícolas, restando nas ruínas dos edifícios originais as pegadas, os vestígios, as memórias de uma epopeia malfadada (Imagem 5).

Imagem 5. Casa abandonada em Fordlândia (Pará), vestígios de um tempo passado e estagnado. Fonte: <http://scottchandler.ca/projects/fordlandia/>.

SERRA DO NAVIO (1953): A CIDADE MODERNISTA

Na década de 1940, jazidas de manganês – minério indispensável à indústria do aço – foram descobertas na Serra do Navio, localizada no município de Água Branca do Amapari, no centro do então Território Federal do Amapá, despertando interesse não só local, mas também de representantes do capital estrangeiro. Declarada reserva nacional por legislação passada em 1946, sua exploração ficava restrita à responsabilidade de uma sociedade brasileira. Após concorrência pública aberta no ano seguinte, a pequena Indústria e Comércio de Minérios (ICOMI), presidida pelo engenheiro Augusto Trajano de Azevedo Antunes (1906-1996), recebeu autorização para realizar sondagens para avaliar o potencial dos recursos (MONTEIRO, 2003).

A divulgação do volume de minério encontrado fez valorizar a empresa, a qual iria se associar à gigante estadunidense *Bethlehem Steel* em 1950. Além do aporte de capital, a nova parceira introduziu *know-how* indispensável para a extração de minério, como apontado em relatório da própria ICOMI de 1960. Fosse por jogada política de um governo liberal, fosse um movimento espontâneo do mercado, é fato que a existência de depósitos de manganês na Serra do Navio demandava uma reestruturação ambiental para dar suporte às atividades minero-metalúrgicas, cuja concessão para exploração por um período de cinquenta anos fora garantida em 1953.

Distante cerca de duzentos quilômetros da capital Macapá, a primeira providência foi estabelecer uma ligação entre a área e o rio Amazonas: um corredor que levasse a produção diretamente das jazidas ao litoral. Além de uma linha férrea, a ICOMI construiu um bairro portuário, a Vila Amazonas (inicialmente Vila de Macapá), no município de Porto Santana. Mas havia ainda a carência de um assentamento de apoio na zona de extração e processamento do minério. Foi assim que surgiu a cidade nova empresarial de Serra do Navio.

Os projetos do bairro portuário e da cidade empresarial em plena floresta deveriam ficar a cargo de um escritório de arquitetura a ser selecionado após convites realizados pela própria ICOMI. A escolha recaiu sobre aquele do engenheiro-arquiteto

Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), sediado em São Paulo e reconhecido pela orientação extremamente objetiva dada a seus projetos (SEGAWA; DOURADO, 1997). O contrato vigorou de 24 de outubro de 1955 a 8 de janeiro de 1960 – data de entrega da obra finalizada.

Bratke sempre foi muito valorizado por sua preocupação não apenas com a estética arquitetônica, mas também com a obtenção de espaços com grande qualidade ambiental. Para tanto, valendo-se de traços elegantes, elementos estruturais delgados, materiais ricamente explorados, aberturas milimetricamente posicionadas proporcionando jogos de luz e sombra, além do uso de componentes construtivos – como *brises-soleil* e cobogós – a favor do bem-estar do usuário. Predicados que ele não omitiu no projeto urbanístico e arquitetônico para Serra do Navio. Conforme o contrato estabelecido com a ICOMI, Bratke ficou incumbido do plano urbanístico e sua infraestrutura (vias, redes de água, esgoto, águas pluviais, energia etc.) e do projeto arquitetônico de edifícios públicos (hospitais, escolas, clubes etc.) e das habitações (segundo a hierarquia funcional de operários a trabalhadores de alto escalão). O programa previsto foi devidamente detalhado em desenhos técnicos e orçado a cada etapa de execução, de modo a garantir completa independência e autossuficiência para Serra do Navio (SEGAWA; DOURADO, 1997) (Imagem 6).

Seu empenho pode ser verificado pelas frequentes idas ao Amapá a fim de melhor conhecer a realidade local, vivenciando aspectos sociais e monitorando, de perto, o despertar de um novo assentamento. Além disso, foi também à Venezuela – país com condições climático-ambientais semelhantes –, para enriquecer seu repertório. Lá, Bratke visitou cidades empresariais, entre elas a El Pau, da *Bethlehem Steel*. Porém, esses estudos de caso só serviram como contrarresposta, como exemplos a serem evitados no projeto brasileiro. Segundo o arquiteto, essas cidades eram estruturalmente mal organizadas, com moradias de baixa qualidade para os operários, sendo fonte de interesse apenas pelas informações repassadas por seus habitantes, como o ritmo de vida e as necessidades cotidianas de uma vila empresarial.

Imagem 6. Plano urbanístico de Serra do Navio (Amapá). Fonte: SEGAWA; DOURADO, 1997, p. 240.

> É importante insistir que a construção da Vila Serra do Navio não é devedora de qualquer tipo de regionalismo em que se interpretam técnicas e materiais locais e convoca-se toda a sabedoria ancestral e acumulada para construir de maneira adequada e comprovada, no lugar. O arquiteto propõe e constrói em seu tempo, com o que conhece, e isso deve frustrar aqueles que esperam traços de brasilidade num desenho particular e justificado pela Amazônia. (ESPALLARGAS, 2009, s/p)

Com forte preocupação ecológica e oferecendo condições de qualidade a seus moradores, o plano para Serra do Navio herdou o viés modernista de Bratke, sendo organizado em dois polos interligados por um eixo principal no qual foram dispostos os principais equipamentos da cidade (centro cívico, hotel, hospital, escolas, centro esportivo e clube) (REVISTA AU, 1987). Um polo foi destinado aos operários (o mais adensado, com moradias para famílias e alojamentos para solteiros) e o outro aos funcionários (com moradias diferenciadas para funcionários de nível médio e de nível superior). O assentamento teve seus limites estabelecidos a uma distância de vinte e cinco metros da floresta para evitar acidentes com a queda de árvores (Imagem 7). Além disso, o plano contava com um "paisagismo exótico", feito por um jardineiro alemão (SEGAWA; DOURADO, 1997).

Enquanto o projeto era detalhado em São Paulo, seu autor estava no Amapá, onde selecionava tecnologias e materiais a serem empregados. Cimento, telhas de fibrocimento e vinte tipos de madeiras locais foram meticulosamente articulados na confecção das edificações, sob a orientação do engenheiro Luiz de Mello Matos, amigo de Azevedo Antunes e parceiro de Bratke em obras anteriores. Os edifícios foram racionalmente projetados para garantir uma construção rápida e sem desperdícios. Os materiais industrializados eram trazidos após longa jornada de estados do sul do país ou de Miami (EUA). Devido ao clima local e ao custo elevado, o vidro teve seu uso minimizado – somente em clubes e em algumas casas –, sendo substituídos por soluções mais apropriadas, como telas, mosquiteiros e painéis em madeira com aberturas pivotantes. A funcionalidade e o acabamento eram condizentes com o plano urbanístico proposto.

Imagem 7. Vista aérea de Serra do Navio (Amapá), circundada pela Floresta Amazônica. Fonte: < http://www.archdaily.com.br/br/772335/classicos-da-arquitetura-vila-serra-do-navio-oswaldo-bratke >.

Imagem 8. Desabamento da cobertura do Clube de Serra do Navio (AP), o tempo agindo contra o patrimônio. Fonte: Fernando Moreira Diniz (foto; jun. 2017).

Assim, Serra do Navio nasceu já contendo uma preocupação ambiental e disposta a oferecer uma qualidade de vida superior para todos os seus moradores. De início, Bratke estipulou as dimensões da cidade com base nas informações especificadas por funcionários da empresa, chegando a uma previsão de 1.729 habitantes para a fase inicial e 2.544 para a fase final – número ampliado, posteriormente, para 3.500. Tais dados e prognósticos foram articulados em tabelas, em que o autor planejou, justificou e dimensionou todos os componentes urbanos necessários.

Para Fleury de Oliveira,

> (...) Oswaldo Bratke foi um dos pioneiros na urbanização amazônica. Se considerarmos as informações disponíveis à época e as dificuldades técnicas que enfrentou, concluiremos que seu urbanismo e a sua arquitetura permanecem como um bom exemplo, a merecer – de nossa parte – mais estudos e análises. (REVISTA AU, 1987, p. 63)

Tanto é que essa cidade empresarial exemplar do modernismo, digna de atenção pela habilidade como seu plano foi conduzido pelas mãos de seu projetista, está tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural do Brasil desde abril de 2010, após ser objeto de estudos por dez anos, com levantamentos fotográficos e arquitetônicos referentes a sua implantação, instalações e edificações. Contudo, pesquisas e imagens recentes identificam o seu alto grau de depauperação e arruinamento (Imagem 8), sobretudo dos edifícios públicos, por falta de manutenção e investimentos.

Com o cessar das atividades exploratórias em 1997, Serra do Navio teve que recorrer a outras atividades, porém sem a mesma pujança econômica dos cinquenta anos anteriores. Hoje, a cidade aguarda o retorno da ICOMI, que pretende processar cerca de quatro milhões de toneladas de manganês e de seus rejeitos lá estocados. Em acordo com órgãos federais responsáveis pela exploração de recursos minerais, a empresa:

> (...) terá que aplicar projetos de compensação socioambiental já apresentados, para resguardar o município após o término da retirada dos rejeitos. Além disso, foi firmado no acordo que o município receberá 5% do valor líquido do faturamento de exploração da mineradora. (PORTAL G1, 21/12/2017)

Que tal importância seja investida na recuperação do patrimônio construído, assim como no planejamento do desenvolvimento futuro do município após o esgotamento de suas reservas, de modo a não trilhar o caminho ingrato de Fordlândia.

CARAÍBA (1979): A CIDADE VERNACULAR

Embora a descoberta de cobre no Vale do Curaçú, no semiárido baiano, nos remeta a 1874, apenas um século mais tarde, mais precisamente em 1976, é que tal riqueza começaria a ser devidamente aproveitada. Situadas no atual distrito de Pilar, no município de Jaguarari, no estado da Bahia, essas jazidas ficaram sob controle de exploração da empresa estatal Caraíba Metais, a qual pertence atualmente à Mineração Caraíba, integrante do Grupo Paranapanema, o maior produtor de metal refinado do país. De sua história, destacaremos dois protagonistas de sua materialização: o empreendedor que tomou a iniciativa de transformar o local num campo de mineração e o profissional responsável por traçar o assentamento que lhe daria suporte.

A primeira personagem é o lendário *playboy* brasileiro Baby Pignatari, o qual teve a perspicácia de converter a reserva de cobre inexplorada em lucro. Com experiência na laminação de metais desde seus dezessete anos, Francesco Matarazzo Pignatari (1917-1977) era neto do fundador das Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM), então um importante conglomerado de trezentas e sessenta e cinco indústrias dos mais diversos segmentos. Em sua biografia consta o comando da Companhia Brasileira do Cobre (CBC), proprietária de Minas do Camaquã (1942), no Distrito de Caçapava do Sul, no estado do Rio Grande do Sul. Esta é uma cidade empresarial fundada nos anos 1940 para abrigar cinco mil habitantes, contando com escola, hospital com bloco cirúrgico e laboratório de exames, ginásio poliesportivo, clube com sauna e piscina e até um cinema erguido em madeira ao estilo de um saloon estadunidense. Nela nenhum morador pagava aluguel, eletricidade ou água, seus gastos eram cobertos pela CBC – um modo velado de manter os operários sob seu controle. Empreendimento que proporcionou repertório a Pignatari, replicado na nova iniciativa da década de 1970.

Quando soube da existência de reservas de cobre no Vale do Curaçú, e bem articulado com políticos locais, Pignatari funda a Caraíba Metais para dar início às atividades exploratórias. Porém, à época o empresário encontrava-se com dívidas contraídas em empréstimos bancários avaliadas em cinquenta milhões de dólares. A saída que adotou para quitar o saldo negativo foi se apropriar de um discurso nacionalista, na perspectiva de tornar o Brasil autossuficiente na produção do cobre, e doar ao governo federal (Regime Militar) parte substancial das ações de suas empresas. Na verdade, tratava-se do repasse do que sobrara de seu patrimônio, como a CBC e a própria Caraíba Metais.

A empresa passou a ser de responsabilidade estatal, e sua administração encarregada de todos os procedimentos necessários para a transformação da mina em campo de extração, incluindo o planejamento de uma cidade empresarial para seus

funcionários. É quando entra em cena a segunda personagem dessa história: o nosso já conhecido Joaquim Guedes, o mesmo profissional que anos mais tarde iria projetar Barcarena. Guedes e equipe foram escolhidos em concorrência entre convidados para desenhar Caraíba (Imagem 9), também chamada de Núcleo do Pilar, um distrito do município de Jaguarari. Eles desenvolveram o projeto urbanístico e arquitetônico para uma cidade com capacidade de até 15 mil habitantes. Conforme seu relato sobre os primeiros passos do planejamento:

> Recebemos apenas o mapa da planície chapada e infraestrutura industrial sem curva de nível com uma relação de espaços classificados por renda e função. Os estudos para caracterização dos fundamentos sociais e econômicos duraram um ano durante o qual a cidade foi sendo imaginada e conceituada, localização, critérios construtivos, infraestrutura, clima, habitação, níveis de oferta de serviço e forma. Sugerimos malha compacta, para mínimo deslocamento na região semiárida, com centro denso para solteiros não confinados e dispersos e 20% das famílias. O sistema urbano constituído por agregação modular livre-monitorada, sobre uma trama-conceito básica, com reserva de área para população não empregada, de livre acesso, dimensionada em 10% da população total. (GUEDES, 2006, p. 29)

A premissa adotada foi evitar o controle do assentamento pela empresa, até mesmo por compreender bem as dinâmicas de transformação urbana inerentes a cidades empresariais. O projeto urbanístico se organiza a partir de uma trama cardo-decumana de quarteirões regulares disposta de modo a se adequar à topografia. A distribuição das áreas residenciais periféricas foi feita ao redor de pequenas praças, acompanhadas de escolas ou parques infantis, conformando unidades de vizinhança. Guedes definiu as dimensões e localização dos lotes pela cidade, reservando um certo número deles para ficarem desocupados. Caberia aos futuros moradores produzir suas habitações, acreditando o arquiteto que o crescimento espontâneo da cidade asseguraria seu futuro enquanto urbe. Portanto, nesses lotes as habitações poderiam ter projetos diferentes do padrão imposto pela empresa, possibilitando assim um revés nos comandos presentes em cidades desse tipo, na qual tudo é prioritariamente elaborado, construído e imposto. Como ele apontou:

> As imposições inevitáveis de organização e estrutura da cidade se confrontam com a liberdade dos usuários. Por essa razão, procurou-se resguardar a participação e liberdade de cada um na definição dos seus espaços internos e externos. Assim, as casas iguais, produzidas em série, admitem e sugerem prolongamentos e superposições artesanais. Supõe-se que o usuário amplie, pinte e complete a sua casa, feche-a com portões, decore-a com toda liberdade – como habitualmente se faz na região. (GUEDES, 1981, s/p)

Os projetos arquitetônicos incluídos no plano eram aqueles destinados a edifícios públicos, escolas, mercados, igrejas, hotéis e nove tipos residenciais diferentes, divididos conforme nível de renda. No centro do assentamento, ficam apartamentos e alojamentos, enquanto as casas (tipologia N1 para renda mais alta e N5 para mais baixa) foram distribuídas no seu entorno. O foco seria dado a uma grande praça, espaço de convívio, encontros e trocas. Da praça avistar-se-ia o comércio, os serviços, os prin-

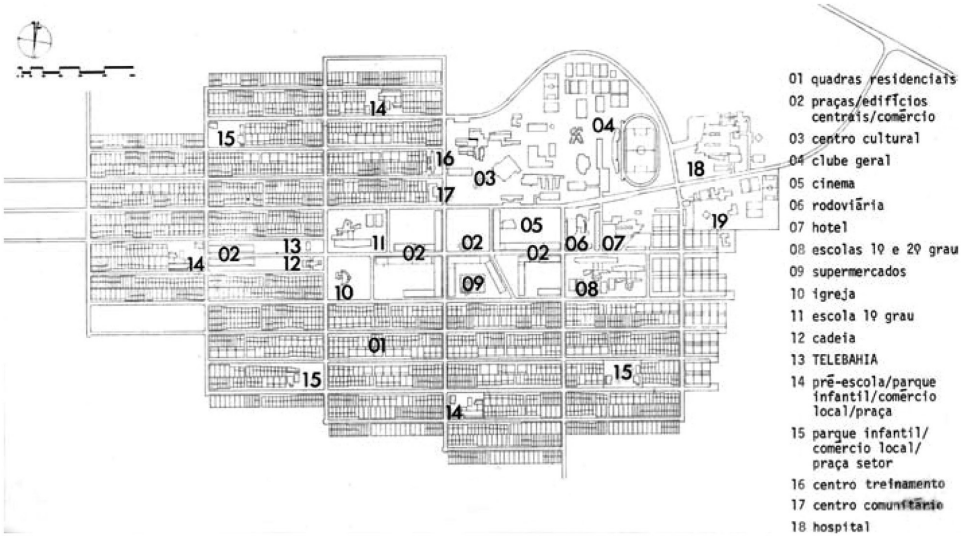


Imagem 9. Plano urbanístico de Caraíba (BA), com setorização de funções. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/768316/classicos-da-arquitetura-caraiba-joaquim-guedes>.

Imagem 10. Vista aérea de Caraíba (BA), com destaque para edifícios públicos na paisagem urbana. Fonte: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=145>.

cipais equipamentos públicos, os bairros residenciais, além da inconfundível arquitetura dos alojamentos para solteiros e suas *loggias* no andar térreo.

A preocupação do autor com a identidade cultural se mostra mais evidente quanto menor a renda da família à qual a habitação se destinaria. A opção por casas geminadas garantia fachadas contínuas, com portas e janelas diretamente sobre a calçada. Assimilavam muito da morada sertaneja, com paredes caiadas, telhado em duas águas, sala na frente e cozinha ao fundo. Para amenizar o clima, foi previsto um pátio interno para ventilação e uma cobertura dupla de modo a impedir a circulação de ar quente nos ambientes, artifícios que logo foram modificados pelos ocupantes.

A localização das escolas e do hospital também foi estratégica para atrair pessoas de comunidades vizinhas, aumentando o contato da cidade com o público externo

Imagem 11. Habitações operárias em Caraíba (BA), arquitetura em correspondência ao savoir-faire vernacular local (antigo ou novo?). Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/768316/classicos-da-arquitetura-caraiba-joaquim-guedes/557878cde58eced628000017-classicos-da-arquitetura-caraiba-joaquim-guedes-foto?next_project=no>

– rompendo, nesse sentido, com a ideia de cidade-enclave (CAMARGO, 2000). Para Guedes, tal partido fez com que Caraíba se destacasse perante outras cidades empresariais, nas quais as atividades fabris têm posição de destaque na paisagem urbana (Imagem 10). O que não foi previsto é que a manutenção das edificações seria privatizada, passando qualquer reparo a ser de responsabilidade de uma firma imposta pela Caraíba Metais. A organização almejada pelo arquiteto e sua equipe sucumbiu aos anseios das autoridades administrativas da empresa. A cidade se tornou refém de comandos, normas e regras impostas pela mineradora, a ponto de suas entradas serem vigiadas e controladas, de estar em vigência um toque de recolher e de cercas de arames serem instaladas para impedir a entrada de animais das fazendas vizinhas.

Contudo, em um segundo momento as casas foram vendidas a preços simbólicos aos funcionários e, naquele momento, a cidade passou a ficar sujeita as alterações de suas características mais marcantes. Lotes foram divididos, recuos previstos foram invadidos, térreos com pilotis tomados por construções. As modificações são mais evidentes nas áreas deixadas para livre ocupação, enquanto as edificações que seguiram a proposta original estão mais preservadas.

Assim é parte da história de Caraíba: uma cidade, duas personagens. Um exemplo de como o olhar do arquiteto buscou romper com lógicas vigentes no projeto de cidades empresariais. Um caso único de cidade nova empresarial no Brasil, que se destaca sobretudo pela creditação a seus moradores – especialmente ao seu *savoir-faire* vernacular (Imagem 11) – da autoria de parte da urbe.

PALAVRAS FINAIS: CIDADES EMPRESARIAIS E O TEMPO

Cientes da incompletude dessas três narrativas – de algum modo apoiadas pela historiografia existente –, a possibilidade de observar lado a lado esses exemplares des-

pertou nossa atenção para outro aspecto das cidades empresariais. É claro que Fordlândia, Serra do Navio e Caraíba se enquadram nos quatro atributos formulados por Miranda Rocha (2008), conforme apontados na introdução deste artigo. Todas trazem em sua concepção a sua razão de ser, reflexo dos propósitos fabris para os quais foram criadas. Todas dão suporte aos interesses de seus empreendedores e às necessidades mais imediatas de seus moradores a partir de planos meticulosamente elaborados, destacando-se de assentamentos próximos. Elas funcionam a favor das atividades produtivas, dispondo de autonomia econômica e política. E se organizam como células completas em si, seguindo lógicas próprias àquela razão de ser e facilitando o controle sobre as diferentes etapas do empreendimento.

Porém, o que o *pensar por atlas* nos permitiu valorizar foi o tempo. Na tríade de cidades aqui apresentadas, ressalta ao olhar como a temporalidade é algo marcante na história de cada uma. Embora separadas no espaço e no tempo, ainda que cada uma delas apresente seu próprio ritmo, seu próprio ciclo de gestação, fundação e desenvolvimento, é nos permitido afirmar que a dimensão temporal tem a mesma relevância para as três. Ao aproximá-las, constatações podem ser construídas justamente no que tange o sentido do tempo no caso específico das cidades empresariais.

As cidades empresariais nascem contra o tempo, em uma disputa constante com o ponteiro do relógio. *Time is money*... E essa contagem regressiva se explica, no caso de Fordlândia, Serra do Navio e Caraíba, pela razão de suas origens: os recursos naturais. A dependência pelo mercado da matéria-prima em questão – látex, manganês, cobre –, cuja disponibilidade é limitada, faz cada assentamento ter seu tempo de vida atrelado à quantidade de recursos disponível em suas reservas. Podem viver muito bem enquanto suas riquezas, seu principal insumo, persistirem. Até o dia em que estas são esgotadas, as atividades empresariais cessam, a fábrica encerra suas atividades e fecha suas portas, os operários se vão, e a cidade fica à mercê das oportunidades, das intempéries, da sorte. Instante de inflexão a partir do qual cada cidade empresarial tem que seguir, por conta própria ou com auxílio do Estado, sua vida futura. Algumas conseguem progredir, outras, contudo, mínguam até se tornarem ruínas.

Fordlândia já nasceu com os dias contados. Embora muita pompa constitua sua gestação, na prática, a indelével realidade amazônica impôs aos desejos importados a derrocada de sua efetividade. A falta de conhecimento das condições tropicais extremadas e a imposição material e cultural de um modelo estadunidense fora de contexto foram elementos decisivos para que fosse natimorto. Hoje, suas ruínas são vestígios que testemunham decisões mal geridas, de vontades autoritárias, da retomada pela floresta – e povos originários e tradicionais – daquilo que originalmente era seu e foi ceifado.

Serra do Navio, aos trancos e barrancos, luta para manter presente um passado, persiste em manter viva a memória de uma arquitetura que se fez emblemática no país e no exterior. Os traços e composições modernistas de Oswaldo Bratke para a pequena cidade amazônica, legalmente protegida, resistem como podem à ação da natureza e ao descaso das autoridades. Uma tentativa de congelar um momento áureo de nossa história urbana e arquitetônica, de nossa cultura. Contudo, o tempo é implacável e age, pouco a pouco, na transformação desse patrimônio em pátinas envoltas pela floresta.

Por fim, Caraíba vive ainda seu presente. Usufrui das riquezas que o subsolo ainda lhe traz. Mas até quando? Será que as intenções colocadas por Joaquim Guedes e

sua equipe em pensar um assentamento independente das atividades empresariais serão capazes de fazer a cidade vingar? Sua arquitetura vernacular, espontânea, com identidade do sertanejo nordestino, é forte o bastante para garantir à Caraíba vencer o esgotamento das fontes de cobre? Um prognóstico para o qual não temos resposta, mas direciona, talvez, uma saída.

Tempo que nas cidades empresariais se faz único. Fleury de Oliveira, analisando cidades novas empresariais da segunda metade do século vinte implantadas na região amazônica, irá concluir:

> Estas cidades implantadas representam experiências que estão sendo testadas na escala 1:1, ou seja, um empreendimento de alto risco em todos os seus custos: sociais, ecológicos, econômicos e financeiros. (REVISTA AU, 1987, p. 62)

Ao reunir tais exemplares e seus respectivos dados, pode-se evidenciar o enquadramento desses núcleos na tipologia Cidades Novas. *Company towns* cujo interesse de seus empreendedores determinou os ideais marcantes revelados em Fordlândia, Serra do Navio e Caraíba. Ações originadas pelo interesse em explorar um determinado recurso natural, mas que ao fim e ao cabo resultaram em cidades. Cidades empresariais que constituem uma coleção de diversas motivações, uma genealogia de distintos momentos, uma montagem de diversos ciclos, mas que no seu cerne carregam essa relação tênue entre começo e fim. Como nas páginas de um atlas, o desejo original permanece como imagem-aura, corroída pelo passar do tempo. Narrativas sobreviventes, silenciadas, arruinadas, mas, sobretudo, inacabadas.

REFERÊNCIAS:

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. A Casaca do Arlequim: Belo Horizonte, uma capital eclética do século XIX. Belo Horizonte: EdUSP / EdUFMG, 2020.

BARBOSA, Catarina. Vazamento de rejeitos da Hydro Alunorte causa danos socioambientais em Barcarena. 23/02/2018. Disponível em: <http://amazoniareal.com.br/vazamento-de-rejeitos-da-hydro-alunorte-causa-danos-socioambientais-em-barcarena-no-para/>. Acessado em: junho de 2023.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Joaquim Guedes. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

DIDI-HUBERMAN, George. Atlas ou a Gaia ciência inquieta: o olho da história. Lisboa: KKYM/EAUM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, George. Atlas. ¿Cómo llevar el mundo as cuestas? 2010. Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas. Acessado em: dezembro de 2021.

ESPALLARGAS, Luis. Caraíba e a construção da cidade brasileira. Anais do V colóquio: Arquitetura e Cidade, XV Simpósio Multidisciplinar da USJT: Ensino, Pesquisa, Extensão, São Paulo, 2009.

GRANDIN, Greg; MONTINGELLI JÚNIOR, Nivaldo. Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva. Rio de Janeiro: ROCCO, 2010.

GUEDES, Joaquim. Um projeto e seus caminhos. Tese de livre docência. São Paulo: FAU-USP, 1981.

GUEDES, Joaquim. Monumentalidade x cotidiano: A função pública da arquitetura. MDC: Revista de arquitetura e urbanismo, v. 4, n. 1, p. 25-29 (quadro A cidade Ca-

raíba), mar. 2006. Disponível em: <https://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc03-txt05.pdf>. Acessado em: 05/12/2023.

LUZ, Vera. Joaquim Guedes: à procura da justa medida. Arquitextos, Portal Vitruvius, 099.03, ano 9, ago. 2008.

MONTEIRO, Maurílio de Abreu. A ICOMI no Amapá: meio século de exploração mineral. Novos cadernos NAEA, v. 6, n. 2, p. 113-168, dez. 2003.

PORTAL G1. Justiça Federal autoriza Icomi a explorar manganês estocado no AP após 20 anos. 21/12/2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/justica-federal-autoriza-icomi-a-explorar-manganes-estocado-no-ap-apos-20-anos.ghtml>. Acessado em: 01/05/2018.

REGO, Renato Leão. As cidades plantadas: os britânicos e a construção da paisagem do norte do Paraná. Londrina: Humanidades, 2009.

REVISTA AU. Planeta Amazônia. São Paulo: PINI, v. 3, n. 10, fev./mar. 1987.

ROCHA, Gilberto de Miranda. Vilas e cidades e a Usina Hidrelétrica Tucuruí. (283-307). In: Castro, Edna (org.). Cidades na Floresta. São Paulo: Annablume, 2008.

SANTOS, Milton. A urbanização brasileira. São Paulo: Hucitec, 1996.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. Oswaldo Arthur Bratke. São Paulo: ProEditores, 1997.

SENA, Cristovam. Fordlândia: o breve relato da presença americana na Amazônia. Cadernos de História da Ciência – Instituto Butantan, v. IV, n. 2, p. 89-108, jul./dez. 2008.

TREVISAN, Ricardo. Cidades Novas. Brasília: EdUNB, 2020.

TREVISAN, Ricardo. Atlas, uma aposta e o dispositivo-atlas. V!RUS, São Carlos, n. 19, 2019. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus19/?sec=4&item=7&lang=pt>. Acessado em: 13/12/2021.

VILLAÇA, Flávio. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. (169-244). In: Deák, Csaba; Schiffer, Sueli Ramos (orgs.). O processo de urbanização no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1999.

RICARDO TREVISAN
Prof. Dr. Associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – FAU-UnB; Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq. Autor do livro Cidades Novas.
prof.trevisan@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/3458904726233428

SYLVIA FICHER
Profa. Dra. Emérita da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – FAU-UnB; Bolsista de Produtividade em Pesquisa Sênior CNPq. Autora do livro Os arquitetos da Poli.
sficher@unb.br
http://lattes.cnpq.br/3228132238224370

ARIELE TAVARES DOS SANTOS
Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – FAU-UnB
arieletavares@hotmail.com
http://lattes.cnpq.br/5443583531304206

VIAGENS DE ESTUDO, DESLOCAMENTOS E O MAPEAMENTO DA ARQUITETURA DE ANGELO BUCCI EM ORLÂNDIA

STUDY TRAVELS, ROAD TRIPS AND THE MAPPING OF ANGELO'S BUCCI ARCHITECTURE IN ORLÂNDIA

Eduardo Pierrotti Rossetti

VIAGEM DE ESTUDO
ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA
ANGELO BUCCI
ORLÂNDIA
GEORREFERENCIAMENTO

A condição de trânsito das viagens de estudo tem o objetivo de ampliar a cultura arquitetônica por proporcionar o contato direto com edifícios, cidades, espaços e paisagens. Cruzando a Rodovia Anhanguera (SP-330), Orlândia é um destino a ser explorado, justamente pela arquitetura projetada por Angelo Bucci em sua cidade natal. A partir de uma viagem de estudos e da elaboração de um mapa on-line, marcando o georreferenciamento dessas obras no Google Earth, torna-se possível compartilhar esta experiência e oferecer um itinerário para circular por Orlândia, visitando a cidade para explorar esta produção.

STUDY TRAVELS
CONTEMPORARY ARCHITECTCURE
ANGELO BUCCI
ORLÂNDIA
GEOREFERENCING

The transit condition of study trips aims to expand architectural culture by providing direct contact with buildings, cities, spaces and landscapes. Crossing the Anhanguera Highway (SP-330), Orlândia is a destination to be explored, precisely because of its architecture designed by Angelo Bucci in his hometown. From a study trip and the creation of an online map, marking the georeferencing of these works on Google Earth, it becomes possible to share this experience and offer an itinerary to travel around Orlândia, visiting the city to explore this production.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

Há flores de cores concentradas
Ondas queimam rochas com seu sal
Vibrações do sol no pó da estrada
Muita coisa, quase nada
Cataclismas, carnaval
MARINA LIMA — ELA E EU (CAETANO VELOSO) — 1991

Continente, cidade, país: não é tão sobeja
a escolha, a liberdade, quanto se deseja.
Aqui, ali... Não. Teria sido melhor ficar em casa,
onde quer que isso seja?
ELIZABETH BISHOP — QUESTÕES DE VIAGEM

Nas experiências de deslocamentos, entre os polos de origem e destino, a Rodovia Anhanguera (SP-330) está incorporada de modo tão naturalizada aos deslocamentos pelo Estado de São Paulo que nós, paulistas, desconsideramos sua vinculação ao sistema rodoviário de escala nacional. A Anhanguera articula o porto e a cidade de Santos, no Litoral, com a cidade de São Paulo, e a partir de lá, define um eixo de entrada nas terras do interior do Estado, alinhavando um corolário de cidades. A Rodovia Anhanguera também se integra ao sistema paulista de rodovias e, em duplo sentido faz a ligações capital/interior. Renomeada como BR-050, a Anhanguera também se integra ao sistema das rodovias federais, que se estruturam a partir de Brasília, operando como um dos tantos eixos rodoviários que se irradiam para todas as regiões do país. Articulada com a Rodovia dos Bandeirantes (SP-348), com a Rodovia Castello Branco (SP-280), com a Rodovia Marechal Rondon (SP-300) e com a Rodovia Washington Luiz (SP-310), a Anhanguera e todas essas estradas possibilitam percorrer o território, conectando a capital do Estado às paisagens, aos vastos campos transformados pela agricultura e pela pecuária, e aos parques industriais instalados em todo Estado.

Limeira e Orlândia são apenas duas, dentre as dezenas de cidades que são atravessadas pela Rodovia Anhanguera. Limeira e Orlândia são também duas dentre as centenas de cidades que fazem parte da genérica denominação "interior paulista". A Rodovia Anhanguera que faz a ligação entre Limeira e Brasília é parte do mesmo caminho que para Angelo Bucci fazia a ligação entre Orlândia e Ribeirão Preto. Foi justamente neste trajeto que ele, ainda criança, teve seu primeiro contato indireto com a arquitetura de Oscar Niemeyer através do Posto Alvorada, um posto de gasolina na margem da estrada, cuja fachada fazia alusões à arquitetura do palácio de Brasília. (CAVALCANTI, 2014, p.140-145) Ou seja, a primeira experiência de Bucci com Niemeyer foi na estrada. O arquiteto recobra esta lembrança, apontando o quanto a arquitetura de Brasília ficou impregnada em sua memória, com formas definidas por traços que uma criança que estava aprendendo sobre a nova capital poderia reter e desenhar. Bucci recobra o impacto imagético e a concisão gráfica que a arquitetura monumental de Brasília possui em nosso imaginário, como um trunfo.

Para os paulistas, os deslocamentos pela Rodovia Anhanguera podem representar as primeiras experiências de viagem. Hoje, o ato de viajar para conhecer arquiteturas e cidades é uma prática frequente e que pode ser realizada em várias escalas. Deslocar-se entre bairros, caminhar pelas ruas, perpassar territórios e vislumbrar paisagens

são experiências que só o viajante usufrui. Viajar centenas de quilômetros e percorrer milhares de passos para conhecer cidades, edifícios e espaços é um ou outro tipo de experiência, que pode tanto recobrar o *Grand Tour* do século XVIII —consagrado pela viagem à Itália de Goethe— como também reiterar as práticas contemporâneas de interação com espaços para elaboração de conhecimentos específicos do campo arquitetônico. A condição de trânsito das viagens e deslocamentos é oportuna para aprimorar a cultura arquitetônica, proporcionando o contato direto com edifícios, cidades e paisagens.

Hoje, as viagens se configuram como um tema vasto para pesquisas. Viajar é uma atividade integrada à dinâmica da vida contemporânea, proporcionando experiências culturais diretas para quem a pratica. As viagens são muito mais do que meros deslocamentos entre dois ou mais lugares, transgredindo fronteiras, alargando territórios e ampliando horizontes sobre a compreensão e o convívio do viajante com outras culturas, sociedades, línguas, valores e paisagens. A viagem, como tema de pesquisa transversal, pode ser tratada por miríades de abordagens, desde os itinerários e peregrinações, as viagens marítimas, o *Grand Tour*, as viagens científicas, até o turismo de massa. As viagens podem ser tomadas como metáforas para processos de descoberta e transformação, mas também como experiências para ampliar a visão de mundo. A abordagem de Fernanda Peixoto (2015) recobra categorias para tratar das viagens, incluindo viagens de estudos, viagens de pesquisa e formação, viagens de passeio e turismo, viagens exteriores e viagens interiores, além de viagens livrescas e expedições. Ou seja, com já foi apontado em outros trabalhos, a viagem como tema impõe uma reflexão ampla, incluindo as viagens dos arquitetos. Há diferenças do viajar no século XX que já são estudadas na tensão entre “profissão” e “vocação”, superando o caráter iniciático do viajar romântico. O objetivo da abordagem de Peixoto é rever as trajetórias profissionais com a ajuda das viagens. Neste sentido, uma viagem de estudos ou um passeio por Orlândia pode contribuir para reflexões sobre a trajetória de Angelo Bucci e sua arquitetura.

Imagem 1. Rodovia Anhanguera no sentido interior, 2023. fonte: Eduardo P. Rossetti

Imagem 2. Orlândia, cruzamento da Av. 8 X Rua 2, 2023. Tamanho, fonte: Eduardo P. Rossetti

Imagem 3. Coreto da Praça Mario Furtado, 2023. fonte: Eduardo P. Rossetti

DAS PÁGINAS DAS REVISTAS PARA O MAPA DE ORLÂNDIA

As revistas de arquitetura ainda são meios legitimados para difusão da produção da arquitetura, integradas ao debate crítico e teórico dos círculos acadêmicos e das práticas do campo profissional. *Domus* (Itália), *The Architectural Review* (Inglaterra), *A+U* (Japão) são revistas em plena atividade com edições publicadas e disponíveis para venda em bancas e livrarias. Ao mesmo tempo estas revistas são complementadas por suas próprias plataformas digitais, ampliando seu capital simbólico e reiterando a função das revistas como meio e como suporte de construção do campo profissional.

Nesta perspectiva, a presença de Angelo Bucci e de sua produção nas revistas brasileiras é uma constante. Sejam nas revistas de interesse geral —*Arquitetura & Construção*, *Casa & jardim*, *Casa Vogue*— sejam nas 2 principais revistas especializadas —*Projeto & AU*— ele, seus projetos e suas obras demarcam uma presença e uma atuação profissional no contexto brasileiro, desde o começo dos anos 90. Neste contexto de revisão e reflexão, no alvorecer de uma nova década, a edição de janeiro/fevereiro de 1990 da revista Projeto nº.129 traz um debate sobre a década de 80, incluindo a conclusão do processo de redemocratização com a eleição de 1989, e com a perspectiva mítica da próxima virada de século. As questões do campo profissional, os aspectos regionais, a inserção do debate sobre arquitetura nos meios de comunicação de massa, a relação com os clientes, a crítica ao projeto, o lugar do Brasil na tensão centro/periferia, as tendências a produção nacional são alguns dos temas desta retrospectiva.

O concurso e o resultado do projeto para o pavilhão do Brasil na Expo-92 em Sevilha é um fato incontornável na trajetória de Bucci e de seus parceiros Alvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, com ampla repercussão desde o anúncio do resultado. Em 1991, as edições da Projeto nº.138 e 139 trazem a "polêmica" em torno do projeto para o pavilhão, que se estendeu por outras matérias jornalísticas, pelas páginas de outras revistas, até ser incorporado à historiografia, especialmente com a publicação do livro "Coletivo – arquitetura paulista contemporânea", em 2006. Ainda em 1991, a Projeto nº.143 (julho/1991) traz uma matéria assinada por Cecília Rodrigues dos Santos sobre os "Novíssimos arquitetos", legitimando a inserção de novos nomes no campo profissional, apresentando o "retrato dessa geração", em que o tom otimista manifesta respeito pela coragem nestes novos profissionais e neles deposita confiança no futuro. Na problematização sobre as condições de então e sobre as perspectivas futuras, o superlativo do título da matéria não deixa dúvidas sobre a referência à Bienal de Veneza de 1980, cuja "*Strada novissima*" sintetizava uma abordagem do tema da exposição: a presença do passado.

Entre o futuro, o passado e o presente desta edição, Angelo Bucci aparece ao lado de Alvaro Puntoni e Alvaro Razuk, como um dos arquitetos que integram o grupo/escritório Arquitetura Paulista. Ao tratar dos temas "Trabalho", "Situação" e "Influências/afinidades" que são propostos pela revista, estes jovens profissionais articulam uma única resposta, afirmando um compromisso de abarcar as questões prementes de "nossa realidade" e do "nosso tempo", sem abandonar as referências culturais do país. A própria constituição do grupo como estratégia de atuação profissional é apontada como "única alternativa" para marcar a posição deles no campo profissional, perante os muitos outros colegas de gerações diversas em plena coexistência, mas também em potencial concorrência. Antes de chegar ao seu próprio escritório, SPBR, há 20 anos, em 2003, Angelo Bucci foi um dos integrantes do MMBB Arquitetos, outro escritório formado por egressos da FAUUSP da mesma geração daqueles novíssimos arquitetos. Os projetos e as obras do MMBB também foram regularmente publicados nas revistas. A Projeto nº.248 (outubro/2000) traz a clínica de odontologia em Orlândia (2000), devidamente registrada pelas fotos de Nelson Kon. A casa de Ribeirão Preto, cuja caixa d'água foi destacada na capa da Projeto nº.270 (agosto/2002) é uma das obras que integram um conjunto de projetos que inclui a casa em Aldeia da Serra (2001), a garagem Trianon (1996), Terminal Parque Dom Pedro II (1997), além da colaboração com Paulo Mendes da Rocha na intervenção na FIESP (1996), na interven-

ção na OCA do Ibirapuera (1998), no projeto do SIVAM/Brasília (1998) e no Poupatempo Itaquera (1999), dentre outras produções amplamente registradas e publicadas.

Este conjunto de projetos e obras construídas num contexto em que Bucci está vinculado ao MMBB, também demarca uma trajetória profissional em que a atuação junto a um escritório —cuja autoria é coletiva— por vezes se alterna com suas atuações mais autorais, em que o conjunto de obras localizadas em Orlândia pode ser valorizado e reconhecido separadamente. Hoje, muitos destes projetos fazem parte de uma produção que já foi bastante publicada e divulgada, e que ainda pode ser rapidamente visualizada nas páginas oficiais dos 2 escritórios —MMBB e SPBR, como é o caso da clínica odontológica: https://spbr.arq.br/project/157-odontologia/ ou https://www.mmbb.com.br/projects/view/30. Ou seja, mais uma vez, mapear as obras de Bucci em Orlândia se justifica como uma estratégia de aprofundar o conhecimento sobre a produção de arquitetura contemporânea para além dos grandes centros urbanos. Longe da dicotomia centro/periferia, ou interior/capital, interessa mapear esta produção em Orlândia para desdobramentos futuros, com a mesma perspectiva de estudos e valorização de uma outra experiência no campo brasileiro: Cataguases.

Há pouco mais de 20 anos atrás, a cidade de Cataguases, em Minas Gerais, tornou-se um lugar de interesse para nosso campo arquitetônico por possuir um conjunto de arquiteturas modernas, cuja relevância foi legitimada pelo Seminário Nacional do DOCOMOMO Brasil, em 2001.[1] Este conjunto de arquiteturas projetadas por profissionais importantes, tornaram a cidade uma atração para que arquitetos, estudantes e pesquisadores pudessem passear para descobrir e conhecer essas obras. Para isso, um mapa dessas arquiteturas localizadas na trama urbana da cidade era um suporte fundamental. O precioso mapa que a organização do evento fornecia parecia conter surpresas com obras de Niemeyer, Francisco Bolonha, Aldari Toledo, Carlos Leão, Ary Garcia Roza, M.M.Roberto e outros, ao mesmo tempo em que nos deixava livres pela cidade, sendo parte da experiência de uma viagem de estudos passear e ter a vivência do cotidiano da cidade, deambulando, tomando café, ou simplesmente ficando à toa entre suas esquinas e praças até achar as obras que interessavam.[2] Neste sentido, ainda antes em 1997, por ocasião do 2º. Seminário Nacional DOCOMOMO Brasil

1. IV Seminário DOCOMOMO Brasil, Viçosa/Cataguases-MG, 30/10-03/11/2001.
2. O "Roteiro de visitas em Cataguases" era parte do material entregue aos congressistas.

Imagem 4. Casa Bucci, 2023. Tamanho, fonte: Eduardo P. Rossetti

3. "Arquitetura Moderna em Salvador. Anos 30/60 - Roteiro". Organização: Nino Padilha, Luiz Antonio Cardoso, Luciana Caria, Patricia Queiroz e Tanísia Vieira. 1997.

ocorrido em Salvador, já integrava o material do evento um roteiro impresso em folha A2, dobrado em formato quadrado, contento os roteiros de visitação pela arquitetura da cidade por meio de um mapa, identificando as obras por bairros ou com indicações de obras fora dessas áreas, como um "pequeno guia".[3] Hoje este mapa é raro, mas representa um esforço de organizar e dar visibilidade a um conjunto de obras que ainda não havia sido sistematizada em publicação específica sobre a arquitetura moderna de Salvador. Este mapa com os roteiros também proporcionava intercalar os passeios e itinerários entre edifícios históricos do século XVII, XVIII e XIX que conviviam no espaço urbano com essas obras modernas.

Em Orlândia está construída uma produção já conhecida de Bucci, incluindo a clínica de psicologia (1998), a clínica odontológica (2000), a casa/salão de beleza (2012), Mas além dessas obras ele ainda tem ao menos 5 projetos residenciais —Casa Miguel Carlos Vitalino (1990), Casa Agostinho Mel (1991), Casas Geminadas-1 (1991), Casa João Gomes Pereira (1992), Casas Geminadas-2 (1997) e mais recentemente, a reforma da casa da família, em que ele nasceu, aqui denominada de Casa Bucci. A contribuição das soluções espaciais, técnicas e construtivas dos projetos de Bucci representam o reconhecimento e o prestígio do arquiteto pela sociedade civil, em sua cidade natal, mas também representam o reconhecimento da arquitetura como afirmação cultural.

A presença de Angelo Bucci nas páginas das revistas, as abordagens de sua arquitetura no debate historiográfico atual e sua trajetória também se evidenciam em artigos e comunicações nos eventos acadêmicos. Em 2011, a publicação de um novo produto editorial voltado para arquitetura destacou a trajetória e a produção do arquiteto ao fazer a sua própria estreia. A primeira edição da *Monolito* abriu uma linha editorial que se mantém em atividade, com a publicações de caráter monográfico, tratando de temas variados referentes à produção de um arquiteto ou escritório, ou tipos de programas, concursos, etc. As colaborações e participações de críticos e fotógrafos para cada edição são relativas ao assunto em pauta. Na primeira edição, justamente dedicada a Angelo Bucci e seu escritório SPBR, a revista apresenta um perfil escrito pelo próprio editor, o arquiteto Fernando Serapião. Neste perfil, Orlândia é diretamente mencionada como lugar de onde uma parte das encomendas de projeto aparece-

Imagem 5. Casa Miguel Carlos Vitalino, 2023. Tamanho, fonte: Eduardo P. Rossetti

Imagem 6. Casa Agostinho Mei, 2023. fonte: Eduardo P. Rossetti

Imagem 7. Casas Geminadas-1, 2023. fonte: Eduardo P. Rossetti

Imagem 8. Casas Geminadas-2, 2023. fonte: Eduardo P. Rossetti

rem na prancheta do arquiteto, definindo a legitimidade de sua inserção profissional a partir de seu círculo social em sua cidade natal. A propósito deste assunto, em outro contexto, o próprio arquiteto reitera a qualidade da relação a ser estabelecida e da latente colaboração que precisa haver entre as partes contratantes e contratadas na elaboração de um projeto. Bucci não gosta da palavra cliente, já que não se trata de um mero comprador, já que a pessoa que procura um arquiteto pode ser um parceiro de trabalho com um papel importante no diálogo profissional.

Além das informações de população, ou sobre a base agrícola da economia de Orlândia, a cidade é apontada por Serapião como um lugar de concentração de obras de alto nível arquitetônico. Na cidade existem obras de arquitetos de referência nacional, como a fábrica da MORLAN e uma residência, assinadas por Eduardo de Almeida; além do fórum municipal, de autoria de Jorge Wilheim. No caso das obras de Bucci, o editor aponta que se tratam de obras não publicadas e, mesmo sem quantificar, destaca esta produção. Assim, o texto informa, mas não explica; sugere, mas não revolve o que de fato é, ou seria, toda a produção arquitetônica de Angelo Bucci em Orlândia. De modo imprevisível, o texto deixa esta oportunidade latente de pesquisa para ser reabilitada. Na perspectiva dos acasos de uma pesquisa, havia a lembrança desta edição da Monolito e mesmo sem o domínio de seu conteúdo, a ideia de fazer o mapeamento das obras de Bucci em Orlândia foi aventada por mim perante o próprio Angelo, que deu o seu "*ok*" para a ideia. Ele mesmo é quem recobrou que na época de preparação da edição da Monolito havia o desenho de um mapa com indicações esquemáticas dessas obras, conforme se pode comprovar na página 17. Ver o registro das indicações nas obras neste mapa confirmou a importância de tratar do assunto e a oportunidade de fazer este mapeamento.

A Monolito traz um ensaio assinado Otavio Leonídeo e um ensaio do próprio Bucci, "*A pedra e o arvoredo*". A fotografia é feita por Nelson Kon e ao final do exemplar há uma cronologia de 20 anos (1991-2011) de obras e projetos, que não é informada no sumário. Os 13 projetos publicados na Monolito são:

1) Pavilhão do Brasil Expo Sevilha'92 (1991), Espanha
2) Clínica de psicologia (1995-1998), Orlândia/SP
3) Reforma da Casa Olga Baeta (1997-1998), São Paulo
4) Clínica de odontologia (1998/2000), Orlândia/SP
5) Casa em Ribeirão Preto (2000-2001), SP
6) Casa em Aldeia da Serra (2001-2002), Barueri/SP
7) Escola Jardim Ataliba Leonel (2003-2006), São Paulo
8) Casa em Carapicuíba (2003), Carapicuíba/SP
9) Casa em Santa Teresa (2004-2008), Rio de Janeiro
10) Midiateca PUC-Rio (2006), Rio de Janeiro
11) Casa em Ubatuba (2007-2009), Ubatuba/SP
12) Edifício de apartamentos em Silves (2008-), Portugal
13) Edifício de apartamentos em Lugano (2009-), Suíça

Neste conjunto que abarca uma parte da produção de Bucci, Orlândia aparece com 2 obras. Mas não há dúvidas que, passados mais de 10 anos desta publicação, muitos outros projetos e muitas obras construídas por Angelo ampliam esta lista, recolocando o problema do que poderia ser mais representativo de sua produção. Interessante

é considerar que Bucci permanece projetando na cidade de São Paulo e em diversos lugares do mundo, com projetos regularmente publicados, ao mesmo tempo em que ele continuou desenvolvendo projetos e construindo em Orlândia. Sejam ampliações, reformas ou atualizações de projetos, sejam novas residências ou mesmo trabalhos que, por razões diversas e que não me cabem especular, não estão publicados no site do escritório, sua prancheta sempre tem obras em Orlândia.

Imagem 9. Clínica odontológica, 2022. fonte: Eduardo P. Rossetti

Imagem 10. Casa e salão de cabelereiro Lili & Marcinha, 2022. fonte: Eduardo P. Rossetti

Portanto, em sua trajetória profissional, projetar em Orlândia, assim como estar na cidade, é uma constante. No perfil da Monolito, é relembrado que ainda na condição de recém-formado, Angelo fez uma viagem de 3 meses pela Europa. Para isso, ele vendeu o Fusca, que era o carro que também o colocava numa condição de trânsito, para justamente ampliar os seus próprios domínios e sair do Brasil, ver o mundo e conhecer arquiteturas alhures. Ao fazer esta viagem, de certo modo, o arquiteto também realiza o seu *Grand Tour*. Tomado como parte integrante de um processo de educação e amadurecimento, o *Grand Tour* é o paradigma das viagens de conhecimento que têm a sua motivação na experiência do contato direto com cidades, paisagens, edifícios, obras de arte, etc. O deslocamento por territórios, a vivência da mobilidade e a condição providencial de estar em trânsito, cruzando fronteiras entre o conhecido e o desconhecido, são partes intrínsecas deste exercício que reifica um senso de pertencimento cosmopolita.

Angelo Bucci vai de Orlândia para São Paulo e vai de Orlândia o mundo, mas sempre retorna. Aliás, o arranque de sua trajetória já é pontuado por um projeto em Sevilha. Assim, desde então ele permanece na condição de trânsito, seja por meio de projetos, publicações ou exposições, seja como viajante, seja como professor visitante, em permanente condição de trânsito, como "*vítima da globalização*" como pondera com boa dose de autoironia! SPBR, o escritório de Bucci, fundado em 2003, parece conter em seu nome uma chave de escala e abrangência da atuação do próprio arquiteto: SP – São Paulo; BR – Brasil. São Paulo, a cidade de São Paulo, o Estado de São Paulo, ou a partir de uma base paulista. Brasil como condição de brasileiro, a partir do Brasil, seja no Brasil, ou do Brasil para o mundo. Ou seja, "*Continente, cidade, país*", como recobra Elizabeth Bishop e como sua produção arquitetônica comprova. Hoje, seus projetos e obras estão espalhados em Sevilha, Ribeirão Preto, São Paulo, Carapicuíba, Ubatuba, Rio de Janeiro, Silves, Lugano, Aldeia da Serra, Portland, Phoenix, Murten, East Hampton, Dessau, Itaipava, Campinas, Piracicaba, Barretos, Oiten, Orlândia...

Em 2013, a revista AU nº.230 (maio/2013) publica mais da produção de Bucci, trazendo obras recentes do arquiteto. Em seu Editorial, a revista informa haver 13 obras de Bucci em Orlândia, justamente lá, com abordagens críticas das matérias produzidas pelo arquiteto Rafael Urano Frajndlich. De certo modo, foi esta edição que despertou o interesse de um dia visitar a cidade para conhecer as "*coisas do Bucci*". Somando as 2 clínicas e estas 3 obras, a listinha de Orlândia já contava com 5 atrações, ou seja, 5 pontos de interesse em uma viagem de estudos. Foi assim que a ideia da viagem começou.

2022/MAIO – VIAGEM DE PROSPECÇÃO: PARAR EM ORLÂNDIA E EXPERIMENTAR

Toda viagem precisa de um roteiro com um mínimo de informações para montar seus itinerários. Aos poucos, as indicações de obras, endereços, lugares, contatos permitem fazer este roteiro, como parte de uma preparação. No caso da viagem para Orlândia é possível apontar que houve uma viagem de prospecção e uma segunda viagem de estudos propriamente dita. Essas denominações vieram *a posteriori*, pois naquela que seria a primeira vez, a ideia era simplesmente entrar na cidade e rodar até achar as 3 obras identificadas com seus endereços: a clínica odontológica, a clínica psicológica e o salão de beleza/casa. E foi justamente numa viagem entre Limeira e Brasília, que eu resolvi parar pela primeira vez em Orlândia. Sair da Rodo-

via Anhanguera na altura do 362km foi mesmo fazer uma parada, uma pausa na viagem maior e uma situação de pouso temporário, num lugar desconhecido. Era uma manhã fria de maio/2022, estava muito cedo e tudo ainda estava fechado, mas isso facilitava dirigir por uma cidade absolutamente sem referências, sem ajuda de nenhum aplicativo ou mapa.

O traçado urbano quadriculado de Orlândia é rigoroso, estruturado por avenidas traçadas no sentido Norte-Sul e por ruas traçadas no sentido Leste-Oeste. As ruas e avenidas são numeradas, definindo um tabuleiro lógico para quem tem orientação espacial, com ruas pares ao Norte e ruas ímpares ao Sul, mas com avenidas de numeração contínua. A malha urbana da cidade é formada por quarteirões quadrados, com 80m de lado, divididos por lotes de 10x40m, que são mormente ocupados por moradias de um só pavimento. Mesmo assim, o interesse pelas casas, pelas praças e pela paisagem urbana de gabarito baixo e regular desviava o olhar e eu me perdia. Finalmente, achei as 3 obras, confirmei os endereços, olhei, analisei e fotografei do meu jeito, lembrando dos enquadramentos das fotos de Nelson Kon. Foi justamente esta viagem sem muito preparo que foi decisiva para confirmar a hipótese de que havia outras obras de Bucci espalhadas pela cidade, mas que eu não conseguia localizar, pois justamente não havia mapa, site ou fonte para ter essas informações. Foi esta constatação que confirmou que fazer um mapa poderia ser oportuno para desdobrar os estudos e fazer a aproximação com uma obra ainda desconhecida, concebida por um arquiteto em plena atividade.

2023/ABRIL – VIAGEM DE ESTUDOS: PARAR EM ORLÂNDIA E PASSAR UM DIA

Para a segunda viagem houve preparação. Foi elaborada uma tabela dos projetos em ordem cronológica, incluindo endereço, nomes de proprietários, contatos, sites, fotografias publicadas. Além disso, foi impresso um mapa da cidade para provisoriamente marcar essas obras, na medida em que eram confirmadas as informações. Em paralelo a estes levantamentos, o próprio Angelo foi contactado e muito prontamente respondeu indicando obras, endereços, nomes e contatos para que nessa viagem eu pudesse ver suas obras. Ele também mobilizou o escritório para auxiliar, fornecer ou corrigir informações naquela tabela, que por sua vez implicavam em alterações no mapa. Com este mapa e as obras marcadas foi definido um roteiro para passar todo o dia pela cidade, pernoitando no Grande Hotel, para retomar a estrada para Brasília somente no dia seguinte.

Este roteiro incluía um percurso entre as obras, com um roteiro que tinhas os devidos ajustes para conciliar os horários com quem poderia me receber. Depois de uma intensa troca de mensagens com os contatos indicados e depois de ter das confirmações, a segunda viagem para Orlândia estava pronta para ser feita. Este roteiro também foi definido com limitações que não haviam sido ponderadas, pois a ideia de mapear todas as obras pressupõe que o próprio arquiteto queira mostrar todas as obras. E sem perguntar isso, recebi as indicações do que visitar sem questionar se poderia haver ou não outras obras. Se esta atitude não corrobora as práticas de explorar ao máximo um objeto de pesquisa, certamente corrobora uma atitude respeitosa com o próprio arquiteto. A generosidade de Bucci com esta singela pesquisa de mapear suas obras se confirmou mais uma vez, especialmente quando ele indicou a visita à "*casa onde nascemos*" na Avenida 2, que foi reformada por ele.

EPR 2023	Arquitetura de Angelo Bucci/SPBR em Orlândia/SP			
	Ano de conclusão	Nome do projeto	Imagem geral	Endereço em Orlândia
01	1990	Casa Miguel Carlos Vitalino		Av. 5, nº. 1437 (Av. 5 X Rua 18)
02	1991	Casa Agostinho Mei		Av. 9, nº.1009
03	1991	Casas Geminadas-1		Rua 7, nº.385 (Av. 5 X Rua 7)
04	1992 +reforma-1 +reforma-2	Casa João Gomes Pereira		Av. 3, nº.1936
05	1997	Casas Geminadas-2		Rua 2, nº.1356 (Av. 15 X Rua 2)
06	1998 +MMBB	Clínica de psicologia		Av. 5, nº.793
07	2000 +MMBB	Clínica odontológica		Rua 10, nº.555 (Rua 10 X Av. 7)
08	2009	Casa Bonfante – reforma		Av. 6, nº 760
09	2012	Casa e salão de cabelereiro *Lili & Marcinha*		Rua 2, nº.750
10	c.2018	Casa Bucci – reforma da *"casa em que nascemos"*		Av. 2, nº.553

Imagem 11. Tabela das obras de Angelo Bucci/SPBR elaborada pelo autor.

Assim, sem pretender esgotar a localização de todas as obras de Bucci em Orlândia, a imagem 11 indica 8 casas e 2 consultórios/clínicas. São essas as 10 obras que foram mapeadas e visitadas:

A partir dessas viagens de estudos e da elaboração dessa tabela e de um mapa *on-line*, com marcação georreferenciada dessas obras no *Google Earth*, torna-se finalmente possível compartilhar esta experiência e apresentar uma base cartográfica para circular por Orlândia, visitar a cidade e explorar esta produção contemporânea. A partir deste mapa, Orlândia pode ser integrada aos roteiros de viagens de estudos de estudantes, pesquisadores ou profissionais que, uma vez em lá, podem se deslocar entre estas obras em cerca de 2 horas. Este mapa também é uma alternativa para ampliar as qualidades do viajar, percorrer o território e descobrir novas cidades. A partir desse mapa, Orlândia fica aberta para ser explorada, sendo possível deambular, tomar um cafezinho, achar um bom pastel e seguir rumo ao próximo destino estrada a fora. O mapeamento da arquitetura de Angelo Bucci/SPBR em Orlândia é uma oportunidade para articular as experiências de deslocamentos em diferentes escalas, desde a estrada até as experiências do caminhar a pé e da deambulação numa cidade. Este mapa pode ser uma referência para provocar os modos de se colocar na condição de trânsito para conhecer arquiteturas e cidades, passando do dirigir para o caminhar; saindo da estrada para uma cidade e suas arquiteturas.

Ao mesmo tempo, é preciso alertar que este mapa deve ser tomado de modo circunstancial. A ideia é que este mapa seja usado como uma base para ser ampliado e atualizado pelo próprio Angelo Bucci/SPBR, ou novas pesquisas, incluindo novas obras, incluindo informações sobre as obras, ajustando datas, nomes de

colaboradores, adicionando fotografias, etc. Portanto, este mapa tem um caráter colaborativo, cuja utilidade se mostrará maior ou menor na medida em que ele puder ser uma referência desta experiência de conhecer uma produção da arquitetura contemporânea.

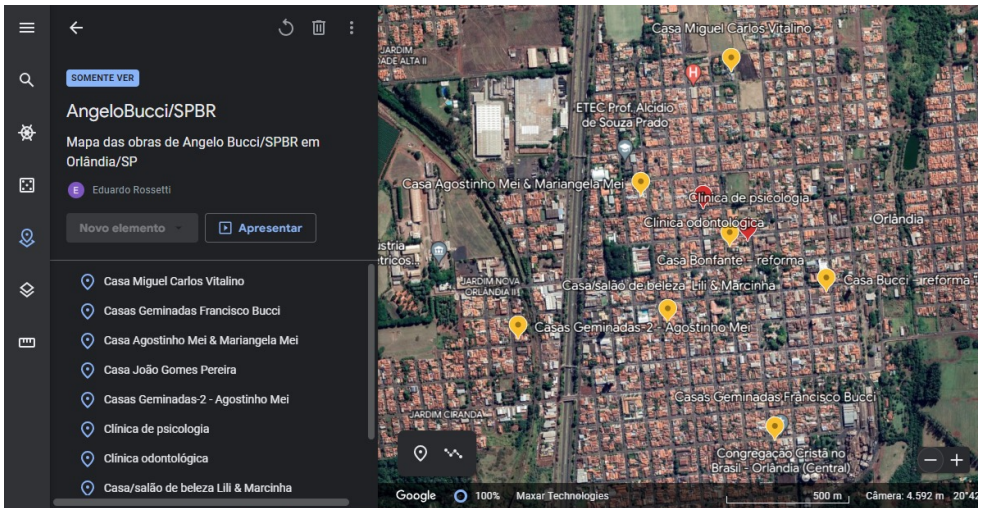


Imagem 12. Captura de tela do mapeamento das obras de Angelo Bucci/SPBR em Orlândia, 2023. Fonte: Eduardo Pierrotti Rossetti & Thiago Turchi. https://earth.google.com/earth/d/1GwTbTl49HCHiwCVJxfWN1CBKM_0IaX9f?usp=sharing

DESLOCAMENTOS E VIAGENS PARA QUALQUER LUGAR, ONDE QUER QUE ISSO SEJA

Este mapeamento da arquitetura de Angelo Bucci/SPBR em Orlândia abre possibilidades e organiza alternativas para outras escalas de viagens de estudos para arquitetos, estudantes ou pesquisadores. A viagem de Goethe para Itália continuará sendo sempre uma viagem a ser realizada, uma experiência a ser vivenciada, mas enquanto esta grande viagem não ocorre, é possível pensar em alternativas e considerar as incríveis oportunidades de viagens que temos em nossos próprios territórios e cidades, bastando pegar uma estrada. Na dimensão brasileira, em uma lista de cidades para fazer viagens de estudos sobre a arquitetura no Brasil, não pode faltar: Salvador, Rio de Janeiro, Ouro Preto, Mariana, Diamantina, Paraty, São Paulo, Porto Alegre, Pirenópolis, cidade de Goiás, Recife/Olinda, Belém, Brasília... Mas agora, com este mapa, também podemos incluir Orlândia/SP para ver a arquitetura de Angelo Bucci/SPBR.

Os estudos específicos sobre a arquitetura de Angelo Bucci/SPBR em Orlândia são desdobramentos latentes, mas que não faziam parte de nossos objetivos neste momento. Reconhecemos que são muitas as abordagens sobre sua produção que devem ser aprofundadas em outros trabalhos e outras pesquisas. Recentemente, um trabalho apresentado no DOCOMOMO Sul tratava justamente de 5 casas em Orlândia, especulando sobre as soluções estruturais e soluções formais, também comparando "*estratégias de partido*" dessas casas com obras alhures. (CAON; BAHIMA, 2022) Aqui, com este mapa, estas abordagens sobre a arquitetura em si podem adquirir um outra dimensão e um sentido de conjunto que, sem tal mapa, ainda não havia. Mesmo com obras tão publicadas e reconhecidas, Orlândia ainda permanecia como cidade natal

do arquiteto, mas era penas um lugar sem referencial para ser explorada e visitada com a especificidade que este mapa representa.

Sobre a arquitetura de Angelo Bucci/SPBR em Orlândia, é possível desenvolver estudos sobre projetos novos, reformas e ampliações. É possível analisar os programas, tais como: casas, clínicas, casa/salão, casas de aluguel, considerando tanto a legislação urbana, mas também a demanda formulada pelos clientes. Afinal, entre parentes, amigos ou conhecidos, quem são esses clientes? Sobre os aspectos formais, como o uso do concreto aparente e o desempenho da estrutura concorrem para as soluções espaciais e formais? Qual é o valor da superfície como fator de construção da forma? Marcantes são as operações topográficas que definem porções, recortes, níveis e extraordinárias situações espaciais e arranjos em diferentes escalas projetuais, na tensão entre verticalidades e horizontalidades. (BUCCI, 2010, p.43-49) São arquiteturas em que os percursos proporcionam situações espaciais instigantes. Seja por meio de escadas, escadinhas ou rampas, os deslocamentos entre os níveis de pisos podem promover a percepção e a exploração desses espaços para descobrir lugares de estar, os ambientes para realizar tal e qual ação cotidiana. Importantes são os limites entre interior e exterior, na tensão que dissolve o edifício para compor o ambiente da cidade, como ele também argumenta. (BUCCI, 2010, p.62)

Estas indagações, abordagens e especulações não são exclusivas das obras em Orlândia, mas também podem ser formuladas a partir delas. As obras em Orlândia evidenciam nexos com outras obras de Bucci em outras cidades, contextos e paisagens, ratificando a coerência de seus procedimentos de projeto. No caso de Orlândia, trata-se de uma produção que não se configura apenas como mera alternativa formal, mas que detém a competência de vincular-se à trama urbana, ao lote, inserindo variados graus de contemporaneidade arquitetônica à cidade. Arrisco pensar que há em sua obra um interesse difuso pela arquitetura de Alvar Aalto e Carlo Scarpa: o uso de madeira, o rigoroso controle das escalas e das proporções, as cuidadosas soluções estruturais, o uso da água, a expressão dos materiais... É uma arquitetura plena de sutilezas e forças, controles e precisão, em que tudo parece ter a justa medida.

E a propósito da arquitetura de Angelo Bucci, vale relembrar uma passagem de Kenneth Frampton sobre Eduardo Souto de Moura, quando afirma que "*O que há de mais surpreendente no trabalho de Souto de Moura é a excepcional diversidade (...) das suas realizações, especialmente se começarmos por admirar o seu trabalho inicial*..." (Frampton *apud* RODRIGUES, 2014, p.05) E no caso de Bucci, o trabalho inicial olhando para o mundo se dá a partir de Orlândia, estrada a fora, sabendo que a escolha ou a liberdade não é tão sobeja quanto se deseja, como aponta Elizabeth Bishop. Na tensão entre "profissão" e "vocação" esta abordagem sobre a estrada, a viagem, o mapa, a cidade e as obras no meio do caminho organiza uma base cartográfica para reflexões sobre a trajetória de Angelo Bucci e sua arquitetura. Assim, parafraseando o próprio arquiteto, ficam abertas as possibilidades para que novas pesquisas explorem as oportunidades e expressões arquitetônicas que cada projeto pode ter a sagacidade de inventar, onde quer que seja.

REFERENCIAL E BIBLIOGRAFIA

BUCCI, Angelo. São Paulo, razões de arquitetura. Da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

CAON, Sara; BAHIMA, Carlos Fernando. O B de Bucci: casa noventistas em Orlândia. In Anais do Seminário DOCOMOMO Sul, PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2022. p.395-408. https://www.ufrgs.br/propar/viidocomomosul/anaisdocomomo7.pdf acesso: 10/09/2023.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). Oscar Niemeyer: clássicos e inéditos. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

COHEN, Jean-Louis. O futuro da arquitetura desde 1889. São Paulo: CosacNaify, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Viagem a Itália. Lisboa: Relógio d´Água Editores, 2001.

Guia de arquitetura modernista de Cataguases. Cataguases: Instituto da Cidade de Cataguases, 2012,

LEED, Eric J.. The mind of the traveler. From Gilgamesh to global tourism. New York: BasicBooks, 1991.

MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WISNIK, Guilherme (Org.). Coletivo – arquitetura paulista contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Monolito nº.01 – Angelo Bucci/SPBR. São Paulo: Editora Monolito, 2011.

PEIXOTO, Arêas. A viagem como vocação: itinerários, parcerias e formas de conhecimento. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2015.

RODRIGUEZ, Juan. Eduardo Souto Moura at work. Matosinhos: Amag Editorial. 2014.

SOLNIT, Rebecca. A história do caminhar. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

STEVENS, Garry. O Círculo privilegiado. Brasília, Ed. UnB, 2003.

Revista AU nº.230, maio/2013.

Revista Projeto nº.129, janeiro-fevereiro/1990.

Revista Projeto nº.138, fevereiro/1991.

Revista Projeto nº.139, março/1991.

Revista Projeto nº.143, julho/1991.

Revista Projeto nº.248, outubro/2000.

Revista Projeto nº.270, agosto/2002.

site SPBR: https://spbr.arq.br/

site MMBB: https://www.mmbb.com.br/home

EDUARDO PIERROTTI ROSSETTI[1]
arquiteto, professor e pesquisador FAU-UnB.
rossetti@unb.br

Agradecimentos: Angelo Bucci, Julia Bucci e toda família Bucci; Lucas Roca & Vitória de Mendonça (SPBR); Sylvia Ficher, Andrey Rosenthal Schlee, Carlos Eduardo Dias Comas, Thiago Turchi, Paulo Victor Borges Ribeiro, Rafael Urano Frajndlich e todos de Orlândia que me receberam de portas abertas, com uma generosidade inesquecível: Antônio Carvalho, Mariangela & Agostinho Mei, Mariana M.R. Pereira, Lili Barros e Luciano Bonfante.

HAVANA E BRASÍLIA: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DO DESIGN GRÁFICO NO CONTEXTO URBANO

HAVANA AND BRASILIA: A SEMIOTIC APPROACH TO GRAPHIC DESIGN IN THE URBAN CONTEXT

Alejandra Alfonso Pérez
Fátima Aparecida dos Santos

DESIGN
SEMIÓTICA
CULTURA
CIDADE
IDENTIDADE

Busca-se neste artigo compreender nuances dos discursos gráficos de duas cidades com escopo histórico muito diferentes: Havana – Cuba e Brasília – Brasil. Parte-se da abordagem da semiótica do discurso e da semiótica da cultura para analisar as características gráficas presentes no corpus de pesquisa. Seleciona-se posters dos festivais de cinema que ocorrem nas duas cidades e aplica-se a eles os modelos de análise generativa de discurso. Este primeiro exercício aliado à exploração dos textos culturais manifestos nas duas cidades permitiu observar a importância dos contextos locais e o modo como eles interferem nas visualidades urbanas.

DESIGN
SEMIOTICS
CULTURE
CITY
IDENTITY

This article seeks to understand the nuances of the graphic discourses of two cities with very different historical scope: Havana – Cuba and Brasília – Brazil. It starts from the approach of the semiotics of discourse and the semiotics of culture to analyze the graphic characteristics present in the research corpus. Posters of the film festivals that take place in the two cities are selected and the models of generative discourse analysis are applied to them. This first exercise, combined with the exploration of the cultural texts manifested in the two cities, allowed us to observe the importance of local contexts and the way they interfere in urban visualities.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

A cidade, o contexto social, político e tecnológico são fatores que determinam e influenciam na maneira de fazer design. Partindo dessa premissa, pretende-se estabelecer uma comparação entre as cidades de Havana e Brasília. O objetivo deste artigo é trazer uma discussão que por meio de um embasamento semiótico permita compreender como características relacionadas ao viver na cidade podem contribuir para uma certa identidade do design gráfico bem como apreender parte do imaginário urbano do lugar.

Organiza-se este texto, primeiramente pontuando, dentro da semiótica do discurso, o percurso generativo dos elementos que compõem as peças em análise. Busca-se na excepcional compilação presente no Dicionário de Semiótica escrito por Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés a definição e modos de operação dos modelos semióticos. O texto apoia-se ainda na obra Semiótica do Discurso de Jacques Fontanille, que explica e aplica a análise semiótica a partir do modelo de construção do quadrado semiótico. Tal modelo é fundamental porque considera as relações espaciais e temporais dos elementos que compõem um dado discurso, considerando ainda a relação desses tanto com o elaborador do discurso de modo a imprimir emoção bem como a perspectiva do receptor do discurso construído a partir do olhar do elaborador da mensagem. Ao analisar a cidade e os discursos produzidos sobre o espaço e no espaço, encontra-se ainda a perspectiva rica da semiótica da cultura a partir de Iuri Lotman bem como a metodologia aplicada por Armando Silva para entender os imaginários urbanos.

A estrutura deste artigo, propõe num primeiro momento entender a semiótica do discurso, o percurso gerativo e o quadrado semiótico. Na sequência escolhe-se posters de festivais ligados a premiação na área de cinema para realizar a análise semiótica, como pano de fundo, traz se as características da memória gráfica de cada uma das cidades, bem como das tecnologias e processos de impressão. Na sequência faz-se uma breve síntese de Havana e Brasília, para na sequência analisar, desta vez do ponto de vista da semiótica da cultura e dos imaginários urbanos, identidades gráficas criadas para cada uma das cidades.

SOBRE A TRAJETÓRIA GERATIVA

> A esquematização e a subsequente articulação dos processos significantes são características intrínsecas ao discurso. O mundo é um signo, o homem é um signo, diz Peirce, mas esse sentido que se difunde ao nosso redor e em nós mesmos só produz uma significação se ele é atualizado pelo discurso, isto é, por um ato inaugural de enunciação. Diante desse sentido difuso, o discurso atua por esquematização: ele propõe esquemas de significação dos mais simples aos mais complexos, nos quais se forja a articulação dos sistemas de valor. Eis o propósito das estruturas elementares: identificar as primeiras articulações do sentido (FONTANILLE, 2003, p.57)

Logo, compreendendo que o efeito da trajetória gerativa é acolher cada elemento de uma mensagem e fazê-lo significar dentro de uma dada estrutura, em um dado contexto, para um determinado grupo de pessoas. Partindo dessa abordagem, entramos no campo da semiótica para entender a articulação de conceitos, visualidades e formas de fazer dentro do contexto urbano das cidades de Havana e Brasília.

Sobre a trajetória gerativa podemos definir que é uma expressão chave na teoria semiótica desenvolvida pelos linguistas e semioticistas francês Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés. Segundo eles (2007, p. 140), designam como percurso gerativo a economia geral de uma teoria semiótica, isto é, a disposição de seus componentes. Em outras palavras o termo percurso gerativo, trajetória gerativa, teria o mesmo significado que modelo. Entretanto, para Greimas e Courtés, o modelo é qualquer economia ou síntese representativa utilizado na mais diversas áreas de conhecimento, enquanto a acepção de uma trajetória gerativa implica, ou traz consigo, também o modo de produção do discurso, os elementos se articulam e fazem sentido desde as estruturas mais simples até as mais complexas.

Em termos simples, a trajetória gerativa de Greimas e Joseph Courtés é uma maneira de entender como os significados são construídos e interpretados em um texto ou discurso. Ela explora as relações entre elementos significantes em um sistema semiótico. Greimas e Courtés (op. Cit) propõe que os significados são gerados através de uma série de transformações e relações entre unidades de significado, chamadas de "actantes" e "actância", que são os agentes e as ações em um dado contexto.

Dessa forma, os semioticistas propõem um modelo dinâmico que pretende estudar o discurso no plano do conteúdo, com as estruturas sêmio-narrativas e as estruturas discursivas (p. 141, 2007). Tais estruturas definem um esquema de análise do conteúdo que busca a relação de significações com base no universo semiótico estruturalista greimasciano onde, as relações de significado se dão por oposição fundamentalmente.

A trajetória gerativa envolve três níveis principais de análise. O primeiro: o nível do conteúdo, o qual trata dos elementos do texto que são diretamente observáveis e analisáveis, como palavras, frases, imagens etc. O segundo é o nível da expressão, o qual lida com as estruturas formais e gramaticais do texto, incluindo como as palavras são organizadas em sentenças, parágrafos etc. O terceiro ponto é o nível da objetivação, que é mais abstrato e refere-se aos conceitos e ideias subjacentes ao texto. Ele explora as relações entre os elementos do conteúdo e as estruturas da expressão.

A análise da trajetória gerativa visa descobrir padrões e regularidades nessas relações para entender como os significados são produzidos e interpretados. Ao examinar esses três níveis em conjunto, Greimas e Courtés desenvolveram uma abordagem sistemática para analisar a estrutura profunda dos textos e discursos.

É importante notar que a compreensão semiótica possível de ser apreendida por meio da obra de Greimas e Courtés é bastante rica e complexa, sintetizada principalmente por meio do Dicionário de Semiótica, que foi o texto referência para este artigo, a leitura semiótica deles envolve uma série de conceitos interrelacionados em diálogo com diversas linhas e correntes do pensamento semiótico, mas em diálogo com a tradição francesa da época. A trajetória gerativa é apenas uma parte desse sistema mais amplo, mas é central para a compreensão de como os significados são construídos em contextos semióticos.

Partindo da trajetória gerativa, analisamos soluções gráficas para entender como os elementos e objetos semióticos se relacionam para compor o design de comunicação visual da cidade de Havana.

Foram selecionadas um total de três peças gráficas de designers cubanos, referentes ao evento “Festival Latino-americano de Cine de La Habana”, com o objetivo de desestruturar a criação visual e comunicativa dentro da gráfica do contexto Havana.

No caso de Brasília analisamos também três peças gráficas, neste caso referente ao Festival de Cinema Brasileiro de Brasília.

Assim, dividindo o conteúdo das peças gráficas com base no quadro da trajetória gerativa, conseguimos entender melhor a gráfica na sua generalidade, partindo ao mesmo tempo da singularidade de cada peça. A análise contou com três momentos básicos. O primeiro, consiste na identificação do tema global da peça, com os elementos sintáticos e semânticos que o constituem. Logo, segue uma análise discursiva que pretende decodificar o universo semântico dentro de cada um dos casos estudados.

Imagem 1: Poster de edição 39 do Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano. Fonte: http://www.cubadebate.cu/noticias/2017/11/23/que-filmes-competiran-en-el-39-festival-del-nuevo-cine-latinoamericano/

Imagem 2: Poster de edição 40: Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano. Fonte: https://infoficc.wordpress.com/2018/11/09/ficc-jury-at-40-festival-internacional-del-nuevo-cine-latinoamericano-de-la-habana-2018/

Quando observamos o cartaz da edição 39 do Festival Internacional do Novo Cine Latino-americano de Havana, entendemos que aborda o crescimento desde a referência à natureza, com a presença de um elemento orgânico que simboliza uma planta. Os elementos gráficos se apresentam de um modo simples, suave, com traços arredondados que tornam a representação harmoniosa e ao mesmo tempo natural. O uso das cores, estabelece camadas dentro da peça, que permite zonas de ênfase e também a organização do conteúdo textual. O próprio conceito outorga vida ao identificador visual do evento, sendo este tomado como um símbolo para representar o crescimento, desde que foi tomado como elemento central do cartaz e modificado visualmente com a intenção de aportar vida no próprio discurso abordado na peça gráfica. O discurso do cartaz é sustentado pelo slogan presente na esquina superior direita, que diz: "Ver para crescer".

O design gráfico da edição 40 do Festival está caracterizado pelo uso de cores vibrantes e um discurso que trabalha a ironia como transmissora de mensagens. A ideia do poster trabalha o conceito de que aos 40 anos podemos ter uma visão ótima sem necessidade de usar óculos. O cartaz fala com o público e o faz sentir jovem, cheio de vida, alegre, relaxado. Sobre os recursos gráficos empregados podemos ver uma ilustração que mostra uma realidade, uma ação sendo realizada, que indica o fato de não precisar de óculos para enxergar. A ilustração, do mesmo modo que acontece na história da gráfica cubana, não é uma representação realista, e sim uma metáfora que mistura mais de um elemento com o objetivo de carregar significados ocultos e evidentes, em diferentes níveis de leitura. A posição adotada pelas mãos representa que está tudo bem, trata-se de um gesto muito utilizado em mergulho submarino, que significa ao mesmo tempo você está bem? e sua resposta: Sim, eu estou bem, ou apenas OK.

No caso do cartaz da edição 41, percebemos um estilo tradicional, que alude fortemente aos grandes expoentes da gráfica cubana, desde a seleção cromática até o estilo empregado. As cores vibrantes mostram um resultado impactante e carregado de significado. Mais uma vez percebemos o uso de slogan como transmissor de discurso, que acompanhado da gráfica pretende deixar uma reflexão no público con-

Imagem 3: Poster de edição 41: Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-americano. Fonte: https://www.lajiribilla.cu/festival-internacional-del-nuevo-cine-latinoamericano-fidelidad-a-una-idea/

sumidor do cartaz. Os cubanos que veem este poster identificam a frase, e o duplo sentido que carrega, porque inevitavelmente nos leva a pensar em outra muito conhecida na linguagem popular: “Ojos que no ven, corazon que no siente”. O conceito do cartaz, semelhante ao que aconteceu na edição anterior, faz um convite a ver e sentir o cinema, dentro do festival, de um modo metafórico, faz um convite para não perder a experiência de ser parte deste evento importantíssimo na cidade de Havana.

Sobre a história do design em Havana é difícil resumi-la em poucos exemplos, por isso propomos mais um estudo. Observando cartazes cubanos tão conhecidos como os de Azcuy para Besos robados, Fernández Reboiro para Harakiri, Muñoz Bachs para Niños desaparecidos, pode-se apreciar uma independência estilística, além da comunhão visual proporcionada pela técnica de serigrafia, resolvida na metodologia de composição e no design do discurso. Ao mesmo tempo, percebe-se uma concordância, sujeita tanto à estruturação ilustrativa quanto ao emprego de códigos de leitura como ironia, desejo, tragédia e jogo.

O cartaz Besos Robados por exemplo constrói seu significado a partir de uma imagem fotográfica de parte do rosto de um sujeito que é sobreposta pela marca de batom, relacionando o rosto em preto com o masculino e o vermelho com a boca feminina, o traçado da boca masculina com desenho reto, sem enunciar emoção de felicidade ou tristeza denota uma falta de reação do homem, enquanto isso, a boca vermelha se constrói em oposição a essa imparcialidade da boca masculina. A diferença de registro ou o fato das bocas não estarem posicionadas exatamente uma sobre a outra coaduna a mensagem verbal "besos robados" pois essa sobreposição pouco cuidada sugere pressa, velocidade enquanto a boca masculina sugere passividade diante da ação. Já no Harakiri pode-se analisar o rasgo no centro do cartaz como um movimento de automutilação, corte, esfaqueamento, rompimento. O gesto que ilustra o cartaz traz o gesto daquele que comete o harakiri que é a prática adotada pelos orientais em rituais de honra. No caso dos Niños desaparecidos, o desaparecimento da crian-

Imagem 4: exemplos de cartazes produzidos em Havana

ça é construído pela ausência da figura infantil no cartaz, a bola sozinha indica que alguém que brincava com ela não brinca mais. Posteriormente, ainda no atual documento propomos uma análise destes três cartazes desde a abordagem do quadrado semiótico, traçando relações de afirmação e negação, concordância e oposição.

Esteticamente, a arte dos posters cubanos é influenciada pelo realismo socialista da década de 1960, pelos gráficos soviéticos e pelos artistas gráficos da Espanha republicana, razão pela qual alguns posters lembram os da resistência da Guerra Civil.

Sobre a trajetória gerativa nos posters analisados, identificamos vários aspectos-chaves a destacar. O design cubano, busca por meio da ilustração, poder mostrar uma realidade disfarçada que utiliza a ironia e a metáfora como base para a transmissão de mensagens. No cartaz de Besos Robados, por exemplo, se faz uma metáfora entre a marca da boca e o beijo, que não aparece realisticamente, mas que não deixa espaço a dúvidas sobre a mensagem que deseja comunicar o autor. Por outro lado, a mensagem no Pôster de Harakiri, não está tão clara, pelo fato de prescindir da referência humana, mas de igual forma a metáfora chega nos usuários e a mensagem é comunicada eficientemente. No cartaz Niños Desaparecidos, a metáfora está na ausência da criança e na presença da bola colorida. A técnica da Serigrafia imprime um carimbo de identidade, mas não limita os designers no processo criativo, que são os principais responsáveis pela escolha da técnica empregada. O fato de existir tal preferência pelo método de impressão serigráfico, acompanhado da vontade de referenciar as gerações passadas de designers de posters cubanos, cria uma visualidade no Poster Cubano que pode ser considerada como um traço de identidade dentro do design, sendo que se torna reflexo da cultura, do contexto histórico e social do país. A minha visão como designer gráfica, como cubana e ao mesmo tempo "habanera", é a de que existe sim uma identidade, além disso existe por parte da comunidade de designers, uma forte necessidade de respeitar e mostrar a influência dos grandes designers da década dourada do Cartaz de Filme Cubano.

No caso dos posters do Festival de Cine Latino-americano, sobre a trajetória gerativa percebemos que existe uma preferência por discursos com duplo sentido. As mensagens são elaboradas buscando que o leitor consiga diversas leituras interpretativas, e para isso estabelecem uma relação de dependência entre a gráfica e o texto, com o uso de slogans que pretendem deixar uma reflexão na parte gráfica. Nos três exemplos analisados percebemos que os slogans empregados partem de frases do cotidiano cubano, onde por meio da ironia, da própria modificação da frase se estabelece uma nova forma de comunicação que deixa ao espectador interessado pela peça, e porém pelo evento.

Sobre a trajetória gerativa em posters criados em Brasília, escolhemos quatro peças de um mesmo evento, mas criadas em anos diferentes. Trata-se do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que é um festival sediado em Brasília, no histórico Cine Brasília, sendo o mais antigo do gênero no país. Surgiu por iniciativa do professor de cinema da Universidade de Brasília, Paulo Emílio Sales Gomes, em 1965, e é promovido pelo governo do Distrito Federal anualmente. Em suas duas primeiras edições, o evento se chamou Semana do Cinema Brasileiro. Uma das regras que o diferencia de outros festivais é que os filmes, tanto de longa ou curta metragem, devem ser inéditos e preferencialmente, não terem sido premiados em qualquer outro festival nacional.

O design que apresenta a edição 24 do evento, faz referência em primeiro lugar ao prêmio do evento, por meio da ênfase dada pela diferenciação deste elemento com

Imagem 5: 47 Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Fonte: https://www.rnp.br/noticias/rnp-participa-do-festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro

Imagem 6: 50 Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Fonte: https://cinemacao.com/2017/09/25/50o-festival-de-brasilia-vencedores

o restante da peça. Em segundas leituras perceptivas encontramos uma textura que faz referência à Brasília e aos azulejos geométricos de Athos Bulcão. A tipografia se torna protagonista através de uma disposição atrevida, diferente, que deixa o número da edição do festival como guia base para organizar o nome dentro do formato.

No caso da proposta de design da edição 50, encontramos uma referência à arquitetura de Brasília, por meio de um estilo baseado no alto-contraste, nas cores vibrantes e uma organização que coloca os elementos a ambos os extremos do formato, deixando um branco na zona central da peça. O uso de cores nos remete um pouco ao poster da edição 47, mas, não existem traços comuns entre ambos, sendo que apresentam estilos, tipografias e conceitos totalmente diferentes.

No pôster da edição 52 encontramos um estilo mais ilustrativo, com cenas referentes ao cinema, a presença de uma figura híbrida humana/filmadora, e alguns ícones

da cidade de Brasília como a forma de avião do Plano Piloto e as conhecidas tesourinhas. Esta vez o nome do evento tomou conta do centro do formato, sendo protagonista, mais ao mesmo tempo com uma relação bem estreita com as ilustrações que o acompanham. Importante destacar que a figura quimérica com corpo de mulher e cabeça de filmadora, remete a momentos históricos do cinema, evoca a criação de Dziga Vertov com o homem câmera bem como faz uma brincadeira com o Cinema Novo e Glauber Rocha, cujo lema era "uma câmera na não e uma ideia na cabeça", neste caso as mãos estão cruzadas e a cabeça virou a própria filmadora. De certo modo, a figura quimérica atualiza o discurso do cinema e pode-se ter a leitura de que o modo de fazer cinema é o próprio modo de pensá-lo. Diferente também versões anteriores, o cartaz da edição 52 trabalha com as cores azul e amarelo esverdeado suavizadas bem como o nome do festival em rosa que junto com o corpo feminino e o tema o futuro do cinema e o cinema do futuro, pressupõem um lugar também para as mulheres nessa visão de futuro.

As peças gráficas mostram uma diferença visual notável, desde a organização, os estilos gráficos até o tratamento dado à tipografia. Sobre a trajetória gerativa percebemos o uso de ícones como protagonistas dos discursos. Assim, as mensagens são estruturadas nos cartazes por meio de um elemento protagonista, vinculado ao cinema ou a Brasília. Não percebemos um tratamento cromático que carrega uma grande carga comunicativa, mas sim como recurso gráfico que aporta coerência e organização no design.

Um segundo ponto de abordagem semiótico da pesquisa, aborda a esquematização da análise por meio do quadrado semiótico. Ele é usado para analisar as relações semânticas entre conceitos em um texto ou discurso. O quadrado semiótico é uma extensão do modelo binário clássico, que explora as oposições entre conceitos opostos, como bem/mal, alto/baixo etc.

O quadrado semiótico de Greimas introduz duas dimensões adicionais, permitindo uma análise mais complexa das relações semânticas. Sendo a dimensão principal do quadrado a que representa a oposição fundamental entre dois conceitos, como presença/ausência ou ação/inibição. Estes seriam por exemplo os polos opostos que estão sendo comparados. Em outro lado do quadrado encontramos o sintagma, que consiste na dimensão que se refere às relações de correlação ou combinação entre dois conceitos. O sintagma representa como dois conceitos podem estar relacionados ou combinados em um contexto específico.

Imagem 7: 54 Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Fonte: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-11/54o-festival-de-brasilia-divulga-filmes-das-mostras-competitivas

Assim, o quadrado semiótico é construído da seguinte forma (FONTANILLE, 2003, p 64 – 68): no vértice superior do quadrado, você tem o termo A (por exemplo, presença); no vértice inferior do quadrado, você tem o termo não-A (por exemplo, ausência); no vértice à esquerda do quadrado, você tem o termo B (por exemplo, ação); no vértice à direita do quadrado, você tem o termo não-B (por exemplo, inibição). E assim, as relações no quadrado podem então ser interpretadas da seguinte maneira:

– Afirmativo: A relação entre A e B é afirmativa quando ambos os termos estão presentes ou são verdadeiros no contexto.
– Negativo: A relação entre A e não-B é negativa quando A está presente, mas B está ausente.
– Contraditório: A relação entre A e não-A é contraditória, indicando uma oposição direta entre os dois conceitos.
– Complementar: A relação entre B e não-B é complementar, indicando que um dos dois conceitos está presente, mas não ambos.

Essa estrutura permite uma análise mais rica e detalhada das relações semânticas em um texto, ajudando a entender as nuances e complexidades dos significados presentes nas narrativas e discursos.

Conforme Greimas e Courtés (2011), a identidade é um conceito, "não definível", que se opõe "ao de alteridade", que também "não pode ser definido", mas, por uma relação de recíproca pressuposição, esse par é inter-definível e necessário para lastrear a estrutura elementar da significação em semiótica. (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 252)

Logo depois de conhecer e entender como funciona este modelo, propomos então, um novo ponto de reflexão, onde possam ser analisadas as relações de oposição entre a cidade como realidade física, e o urbano como transcendência imaginária, onde um elemento depende do outro para sua existência. Seguindo essa linha de pensamentos, propomos um quadrado semiótico que relaciona os conceitos de cidade e urbano, desde os conceitos de Henri Lefebvre de realidade presente e realidade social (Lefebvre, 2001).

Desta forma, a identidade no espaço urbano está ligada ao entorno físico, mas depende e se nutre ao mesmo tempo, do imaginário como fonte de criação, de inovação

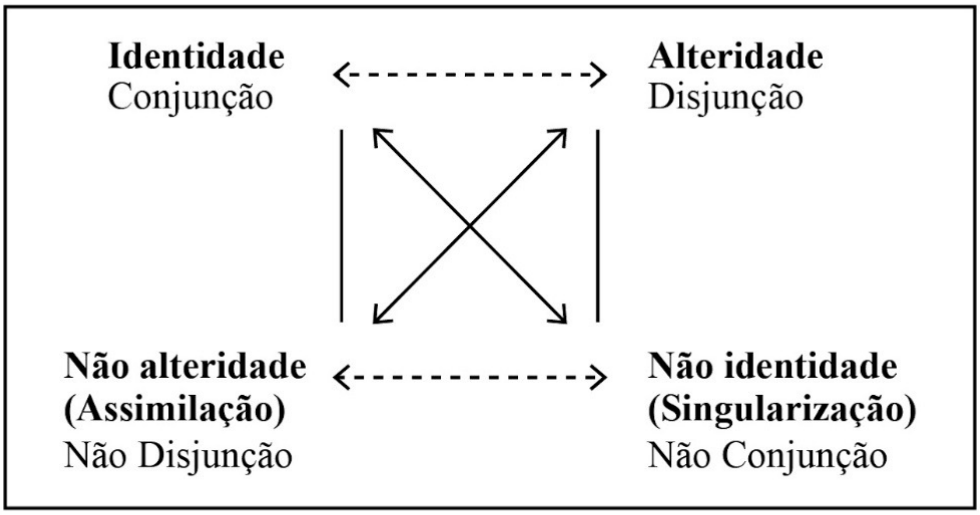


Imagem 8: esquema gráfico que explica o processo gerativo por meio do quadrado semiótico. Fonte: Pietroforte, 2008

e de conexão social. Assim, os termos urbano e cidade tem, seguindo a lógica que o quadrado semiótico apresenta, duas vertentes. Quando entendemos que existe uma conexão entre o urbano e a cidade, colocamos eles em um ponto de união, onde a existência de um depende do outro. Por exemplo no caso de design gráfico de Havana, entendemos que a realidade presente que denominamos de cidade, e que ao mesmo tempo representa esse espaço físico e tangível, define um modo de fazer e comunicar no design, desde que essa realidade presente molda pensamentos, modos de se expressar, dados pelo conjunto de fatores que conformam os espaços de interação. Por outro lado, como todo processo comunicativo, a troca de informação é muito mais complexa do que um pensamento linear e de uma só direção. O urbano também entra num processo de negação da cidade, dado pelo fato do homem ser um ser em constante busca pela transformação, pela identidade. Quando o urbano se encontra com a cidade chegamos no que chamamos de identidade no espaço urbano, pois a cidade se torna a plataforma onde se manifestam sentimentos, mensagens, códigos, ideias, que representam a uma generalidade da população daquele contexto, que mesmo num processo de segregação consegue se sentir identificado com determinados elementos. Mas quando a cidade nega o urbano, ela está num nível de isolamento, onde o ser humano não faz parte desse processo de intercâmbio e a cidade se torna apenas um espaço natural, físico e não mais social.

Para entender esta abordagem colocaremos um estudo de caso. A cidade de Havana é conhecida pela tradição, riqueza cultural, antiguidade, como atributos da realidade social que são ao mesmo tempo um reflexo da realidade física, dada pela arquitetura de mais de 100 anos, os produtos históricos que fazem parte do dia a dia do cubano, os carros antigos, resultando assim no aspecto de uma cidade que parece perdida no tempo. Quem transita pelas ruas de Havana se depara com um entorno envelhecido, geralmente com pessoas nas ruas, conversando, andando, numa dinâmica de socialização que atrai a quem vem da correria do mundo capitalista.

No caso de Brasília, a cidade e o urbano se entrelaçam para transmitir características de uma identidade totalmente diferente. A arquitetura planejada, moderna, onde existe um equilíbrio entre o verde, o cimento e o céu, nos leva a um imaginário novo, com significados novos, porque o espaço é por si só, portador de sentimentos, de lem-

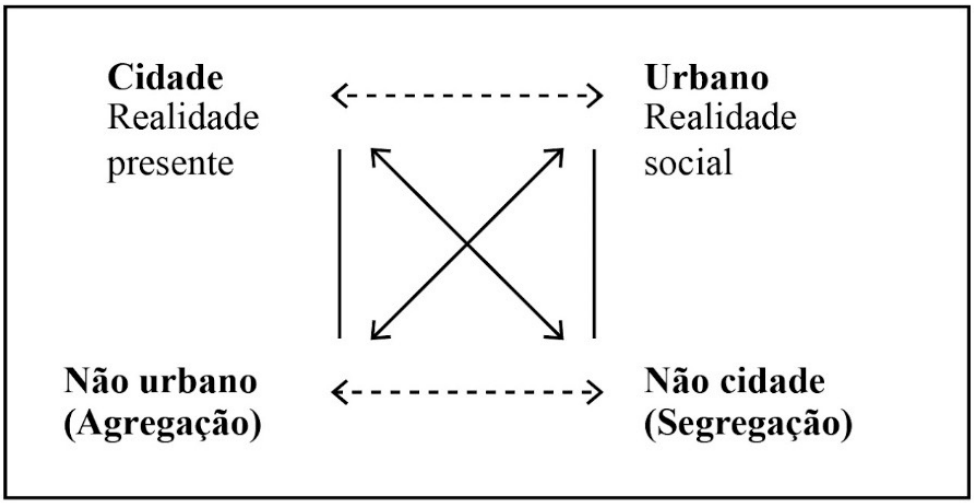


Imagem 9: Proposta de Quadrado Semiótico (Cidade - Urbano). Fonte: Alejandra Alfonso

Imagem 10: Paralelo entre identidades de Havana e Brasília. Fonte: https://designconceitual.com.br/2017/12/04/brasilia-tem-nova-marca-oficial-divulgada/ e https://brandemia.org/la-habana-cumple-500-anos-y-estrena-marca-ciudad-creada-por-estudiantes

branças, de formas de viver, que o homem no intercâmbio natural da vida, enriquece, nutre e explora incansavelmente.

Para continuar enriquecendo o debate trazemos como terceiro ponto de reflexão o conceito de semiosfera a este artigo, porém devemos primeiramente estabelecer como ponto de partida que este não é um sinônimo de cultura. A semiosfera refere-se à cultura dentro de um ambiente semiótico. De tal forma, as linguagens e os códigos da cultura são "uma constelação de espaços semióticos e suas fronteiras"; mas ao mesmo tempo a semiosfera constitui o espaço em que essas linguagens estão imersas e onde podem funcionar somente graças a interação com esse espaço. (Lotman, 1990, 123;125). Com o conceito de semiosfera, Lotman geralmente designa uma ampla estrutura que constitui e cria cultura como um todo. Por tal motivo, tomamos como ponto de partida a ideia de que a semiosfera é o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento das linguagens.

Extrapolando estes postulados semióticos a pesquisa, entendemos que cada espaço urbano, cada cidade, tem a capacidade física, social e semiótica de guiar discursos, mensagens e formas de fazer e de ser. Assim analisaremos duas identidades visuais, as quais foram desenhadas para cada uma das cidades analisadas nesta pesquisa.

No caso da identidade visual de Havana, trata-se de um projeto de conclusão de estudos em Design de Comunicação Visual no Instituto Superior de Design da Universidade de Havana. Este projeto foi implementado no ano de 2018 e 2019 para a comemoração dos 500 anos da cidade. Foi elaborada uma campanha em três fases: primeiro, uma marca genérica para identificar a cidade, acompanhada do slogan "Real y maravillosa" (real e maravilhosa). Em segundo lugar, foi criada a marca de aniversário, acompanhada do slogan "Lo más grande". E, em terceiro lugar, após o aniversário, ela procurará comunicar que o trabalho de Havana não termina após a comemoração.

Como lemos no blog Geo-Gráficas, até agora Havana não tinha uma marca que a representasse como uma capital, tanto nacional quanto internacionalmente, e que aumentasse sua atração turística e o senso de pertencimento da população. Diante dessa situação, o Governo da Província de Havana solicitou ao Instituto Superior de Diseño de La Habana (ISDi) que criasse uma marca para a cidade, que foi finalmente realizada pelos designers Biadice Quiñones e Joan Mendoza como parte de seu trabalho de tese de graduação.

Em termos visuais, os dois criativos escolheram recursos formais que se referem à aparência da cidade. Em termos de estrutura, eles optaram pela horizontalidade, que faz alusão ao extenso litoral da cidade. Eles também decidiram se inspirar na arquitetura tradicional, com suas arcadas, meios-pontos e vitrais, e tiraram dela a forma de arco. Com a continuidade das linhas, que descreve o contorno superior da paisagem urbana, eles se referem à estrutura da paisagem metropolitana, que se caracteriza por não haver diferenças extremas de altura entre os edifícios que a compõem.

Continuamos a análise com a identidade de Brasília, que surgiu por meio de um concurso promovido pela Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Distrito Federal (Fecomércio), com apoio de instituições de nível superior, agências de publicidade, fundações e entidades ligadas ao setor produtivo. O concurso Marca Brasília selecionou o design “Skyline” – criado pelos alunos do Centro Universitário IESB Igor Guimarães Borges e Matheus Gomes de Vasconcelos – como vencedora da disputa e do prêmio de R$20 mil. A nova marca, com traços simples que remetem às principais obras de Oscar Niemeyer, foi escolhida em votação popular com a preferência de 46% do público votante, entre os 1.809 participantes.

A escolha vencedora levou em consideração aspectos que melhor destacavam a cultura da capital, bem como a singularidade arquitetônica. O aluno do último semestre do curso de Design Gráfico, Igor Borges afirmou que sua preocupação ao criar a marca foi de que as pessoas não se limitassem a ler, mas sentissem a palavra “Brasília”.

> “Por isso as letras são alongadas, para dar a sensação do planalto, do horizonte aberto. As curvas representam os monumentos – Congresso Nacional, Catedral, Teatro Nacional, Museu Nacional – cartões postais da nossa cidade. A melhor sensação é saber que agora terei uma criação que estará na história da capital federal” – disse Igor.

Para Matheus Vasconcelos, graduado em Design Gráfico e aluno do curso de Arquitetura e Urbanismo do IESB, a marca de toda cidade é sua arquitetura. Segundo o designer, o objetivo era passar a monumentalidade de uma cidade moderna como Brasília.

> “A marca criada por nós é incomum. A própria tipografia da logo diz sutilmente o que a capital federal representa, ressaltando as suas belezas arquitetônicas. As

cores que escolhemos foram azul, branco e laranja, que também estão diretamente ligadas à cidade. O branco que predomina na maioria dos monumentos. O azul do céu, dos vitrais e espelhos d'água. O laranja nos lembra o pôr do sol do Cerrado. A marca agora é de domínio público, mas sugerimos que sejam usadas essas três cores, pois combinam entre si" – ressaltou Vasconcelos.

As mensagens transmitidas por cada uma das identidades envolvem um processo semiótico que me faz refletir sobre a semiosfera. Os códigos empregados em cada uma das marcas cobram sentido, significado e valor para quem faz parte daquele contexto. Ambas fazem referência à arquitetura como símbolo primário de identificação da cidade. Então a semiosfera se torna o espaço propício para que possamos entender como se cria a identidade dentro dos espaços urbanos. O design gráfico, como modo de expressão, se nutre do contexto simbólico, imaginário e físico para dar vida a novas formas de comunicação. Assim, a semiosfera representa, dentro da identidade visual das duas cidades analisadas, o espaço em que os códigos empregados se tornam legíveis e entendíveis para os usuários. No caso da identidade dos 500 anos da cidade de Havana, podemos observar traços que remetem ao caráter patrimonial da cidade, que são decodificados com mais facilidade por aqueles que convivem ali. Da mesma forma acontece com a marca criada para a cidade de Brasília, onde a caligrafia cobra sentido quando se conhecem os espaços aos quais se faz referência com cada letra.

Então, depois do estudo das duas identidades referentes a cada uma das cidades podemos concluir, que elas são o reflexo da semiosfera, sendo que este é um conceito que se refere ao universo de significados de uma cultura ou sociedade, onde os signos são produzidos, interpretados e comunicados. No contexto do estudo das cidades, a semiosfera desempenha um papel fundamental ao analisar a forma como os habitantes, visitantes e outras partes interessadas interpretam e atribuem significados aos espaços urbanos. Portanto, definimos a importância da semiosfera no estudo das cidades atendendo a vários aspectos.

Primeiramente, entendemos o papel da semiosfera na compreensão da Identidade Cultural. As cidades são ricas em símbolos e signos que refletem a identidade cultural de uma comunidade. A semiosfera permite aos designers entenderem como a cultura local pode ser expressa através da arquitetura, arte de rua, sinalizações, rituais urbanos e outros elementos simbólicos nas cidades.

A atmosfera da cidade é traduzida por meio de uma semiosfera gráfica que traz para as marcas tanto de Havana quanto de Brasília o desenho da linha do horizonte, o movimento do olhar, pois em Havana se olha a cidade a partir do mar e em Brasília se olha o horizonte a partir da cidade. A profusão de cores em cada uma das marcas também revela a coloração e a memória dos edifícios em cada uma delas.

Se analisamos os espaços públicos, também encontramos pontos de relevância. A semiosfera ajuda a analisar como os espaços públicos são percebidos e utilizados pelas pessoas. Elementos como monumentos, praças, parques e edifícios públicos são carregados de significado cultural e social. Ao estudar a semiosfera, os designers podem compreender melhor como esses espaços são interpretados e valorizados pela comunidade.

Compreender a semiosfera de uma cidade é essencial para o planejamento urbano sensível à cultura. Ao considerar os significados atribuídos aos diferentes espaços urbanos, os planejadores podem criar ambientes que respeitem e promovam

a identidade cultural local, aumentando assim a aceitação e a apropriação dos espaços pela comunidade.

Para as cidades que dependem do turismo, entender a semiosfera é crucial. A forma como os turistas interpretam os signos urbanos pode influenciar suas experiências e decisões de retorno. Uma compreensão aprofundada da semiosfera pode ajudar no desenvolvimento de estratégias de turismo que se alinhem com a identidade cultural da cidade. Por isso, resulta importante observar que tanto Havana quanto Brasília sofrem o controle de trânsitos informacionais. No caso de Cuba devido a história recente e o embargo, no caso de Brasília, a própria justificativa para a sua construção se deu sob o argumento da necessidade de tirar a capital do País dos rumores de manifestações que ocorriam na segunda maior cidade do Brasil, que era o Rio de Janeiro e proteger o poder já que o Rio de Janeiro poderia ser tomado por navios em pouco tempo, já para chegar a Brasília era necessário cruzar grande distância territorial por via terrestre.

Um outro ponto de conexão tem a ver com as transformações urbanas e conflitos. À medida que as cidades passam por transformações urbanas, como gentrificação ou revitalização, os significados associados aos espaços também podem mudar. Isso pode levar a conflitos entre diferentes grupos que atribuem significados diferentes aos mesmos espaços. A análise da semiosfera pode ajudar a identificar e compreender esses conflitos, facilitando o diálogo e a mitigação de tensões.

Em resumo, a semiosfera desempenha um papel vital no estudo das cidades, permitindo uma compreensão mais profunda da relação entre as pessoas e os espaços urbanos, bem como das dinâmicas culturais e sociais que moldam a vida nas cidades. Por isso, trazer os estudos semióticos para a área de atuação do design é fundamental para garantir projetos mais eficientes, certeiros e inovadores.

Logo do estudo realizado abordando as cidades Havana e Brasília, a influência do design gráfico nos espaços urbanos e a visão de construção de uma identidade como forma de entender o funcionamento das cidades, proponho a seguir algumas conclusões resultado desta análise.

A identidade na cidade é um conceito que mistura o imaginário, o cotidiano e a história do lugar, resultando assim em uma essência que influencia e marca ao mesmo tempo uma maneira de ser, de pensar e de entender as relações tanto sociais, físicas e até comunicativas. As mensagens e os códigos de transmissão atendem a um determinado contexto, de tal modo não podemos entender uma profissão como o design sem incorporar no seu discurso o contexto no qual está inserido.

Entendemos identidade no design gráfico de Havana por meio do uso de cores representativas do país como o azul, vermelho e preto, uma gestualidade marcada na gráfica, uma grande preferência por métodos tradicionais de impressão como a serigrafia, que regula também o uso de poucas tintas. Por outro lado, em Brasília prima a simplicidade, a geometria e o modernismo. Lembrando que este estudo analisa as cidades desde uma óptica generalizadora, uma visão da cidade desde fora, onde o que nos une e nos separa define a própria identidade da gráfica e do contexto, conectando a pesquisa com a semiótica estruturalista de Algirdas Julien Greimas, e sua proposta de quadrado semiótico.

Enquanto a cidade concentra milhões de pessoas em limites geográficos mais ou menos precisos e territoriais, o urbano vem de fora para romper os limites físicos da cidade e de certa forma desterritorizá-la. Assim, da mesma forma construímos o que existe na cidade com base em desejos, modos grupais de ver, de viver e ao mesmo

tempo de desabitar as nossas cidades. Por isso a cidade é a realidade, é também cultura e tem que ser vista como reflexo do cotidiano, sendo que a cor da cidade é uma elaboração cultural que se nutre do imaginário e o torna protagonista na criação e significação de discursos, verbais, visuais e textuais.

Sobre o imaginário urbano da cidade de Havana, definimos que está marcado por um contexto social em conflito, que busca por meio da representação cultural uma via de escape, de expressão, não só através da gráfica, mas também de outras formas de comunicação. A cidade de Havana tem uma mistura de Cuba, autenticidade e vontade de ser exposta ao mundo fora da ilha. O sentir de quem transita pelas ruas é de quem se conforma com pouco, mais vale um sorriso, uma piada, uma festa do que qualquer coisa material. Não abundam os luxos nas ruas de Havana, é uma cidade simples, um pouco "decadente", prédios velhos que pedem a gritos uma reforma, mas assim continua a vida, com pouco, com muito, mas com uma essência de autenticidade, de ironia com a vida que nos foi oferecida, que ao mesmo tempo outorga ao cubano esse caráter alegre pelo qual é conhecido.

O imaginário urbano da cidade de Brasília, me fez refletir sobre a importância de criar raízes resistentes, para nos sentirmos em um lugar seguro. Uma cidade muito nova, se comparada com Havana, mas com uma busca por sua identidade própria. Para mim, como cubana, nascida e criada em uma cidade de mais de 500 anos de existência, resulta quase um mito pensar que existe uma cidade com pouco mais de 60 anos. Brasília é, ante meus olhos, um milagre, uma obra de arte maravilhosamente esculpida. Uma cidade feita à mão, que conta tanta história em tão pouco tempo, e merece muito mais do que estas páginas para ser analisada. Eu penso em Brasília e vejo geometria, vejo laranja e azul, vejo chuva e seca, vejo uma cidade de contrastes, que de tão moderna que se pensou, se esqueceu que a vida evolui mais rápido do que o papel consegue planejar. Não existe projeto perfeito, mas existe uma Brasília, que saiu do plano para mostrar que podemos sonhar, fazer, e também errar, e que inclusive planejando o futuro, nunca poderemos controlar a beleza do crescimento natural de uma cidade.

Em resumo, a essência de uma cidade é moldada por uma complexa interação de fatores, e o design gráfico, por sua vez, atua como um reflexo e um influenciador dessa essência, capturando a identidade e a energia única de cada cidade.

Concluo este artigo com a seguinte reflexão. É inegável a importância do imaginário na construção da identidade, tanto para relacionar-se com o mundo, como para encontrar um papel dentro das sociedades e, assim, determinar uma estrutura cultural alimentada por ideologias e mentalidades. Como a cidade é a expressão máxima da cultura, ela transforma seus espaços urbanos em cenários por excelência para a manifestação de imaginários coletivos e representações sociais. Portanto, relacionar o papel do design gráfico na criação de uma assinatura própria de cidade como catalisador e mediador dentro do contexto urbano, representa um degrau na cadeia de comunicação que caracteriza as cidades como um todo interconectado e ao mesmo tempo um ponto de singularização na sociedade.

REFERÊNCIAS

FARIAS, Priscila Lena. Acerca del concepto de memoria gráfica. in Revista Bitácora Urbano Territorial, ed. 27 vol. 4. Bogotá: Universidad Nacional da Colombia, 2017, pp. 61-65.

FONTANILLE, Jacques. Semiótica do discurso. São Paulo: contexto, 2003.

GREIMAS Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph. Dicionário de semiótica. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. Semiotica Dizionario ragionato della teoria del linguaggio. Milano: Bruno Mondadori, 2007.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LOTMAN, Iuri. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

LÓPEZ, Flor de Lis. El lenguaje moderno en la gráfica cubana. R. A3manos, Número. 06, p. 60-66, 2017.

PIETROFORTE, A. V. S. Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações. São Paulo: Annablume, 2008.

SANTAELLA, Lucia. Introdução à semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação / Winfried Nöth, Lucia Santaella. São Paulo: Paulus, 2017.

SILVA, Armando. Imaginários urbanos. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Imaginarios urbanos. 5ta Edición. Arango Editores Ltda. Bogotá. 2006.

SILVA, Rafael Souza. Diagramação: o planejamento visual e gráfico na comunicação impressa. São Paulo: Summus, 1985.

ALEJANDRA ALFONSO PÉREZ

Alejandra Alfonso Pérez, possui graduação em Diseño de Comunicación Visual pela Universidad de La Habana(2019) e mestrado em Design pela Universidade de Brasília. Atualmente é Professor do Instituto Superior de Diseño. Tem experiência na área de Desenho Industrial, com ênfase em Design Gráfico. Atuando principalmente nos seguintes temas: cidade, identidade, discurso gráfico.
http://lattes.cnpq.br/0875554900461431

FÁTIMA APARECIDA DOS SANTOS

Fátima Aparecida dos Santos é graduada em Design (programação visual) pela UNESP-Bauru em 1997, Mestre em Comunicação e Semiótica pelo PPG-COS da PUC_SP 2001 (defesa em 2002) com a pesquisa sobre as Linguagens do Web Design financiada pela FAPESP, Doutora em Comunicação e Semiótica pelo PPGCOS da PUC_SP em 2007 com pesquisa: Dimensões e linguagens do design gráfico no espaço urbano. Estágio Pós Doc na Università Degli Studi di Torino - Depto Filosofia da Educação/ CIRCE - Semiótica (supervisão de Mássimo Leone - 2016/2017). É professora Associada do Departamento de Design, no Instituto de Arte da UnB (Universidade de Brasília), onde trabalha desde 2008. Atua no curso de graduação de Design e no Programa de Pós-Graduação em Design da UnB. Diretora do Instituto de Arte - IdA/UnB 2022-2026.
http://lattes.cnpq.br/1414472867163536

DA ABSTRAÇÃO INFORMAL À PERSPECTIVA DE BRASÍLIA: OS SALÕES DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL NOS ANOS 1960

FROM INFORMAL ABSTRACTION TO THE PERSPECTIVE OF BRASÍLIA: THE MODERN ART SALONS OF THE FEDERAL DISTRICT IN THE 1960S

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

SALÕES DE ARTE
ARTE CONTEMPORÂNEA
ARTE BRASILEIRA
ANOS 60

O presente trabalho tem por fim fazer uma apresentação das quatro edições do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizadas entre os anos de 1964 e 1967 em Brasília, recuperadas fundamentalmente através da sua recepção no noticiário do Correio Braziliense. Em uma cidade ainda incipiente de tradição cultural, na qual os eventos artísticos aconteciam esporadicamente, o Salão teve um papel fundamental, por criar uma expectativa de formação de um circuito de arte, no qual artistas, críticos e público teriam um ponto de apoio, incentivo e discussão sobre a trajetória e transformações das artes plásticas. É possível acompanhar o evento que, inicialmente, trazia referências a uma abstração informal, passando pela introdução do Novo Realismo e Arte Pop, e chegando à ideia de uma “perspectiva de Brasília”, uma nova visão sobre a arte brasileira.

ART EXHIBITS
CONTEMPORARY ART
BRAZILIAN ART
ART IN THE SIXTIES

The purpose of this paper is to introduce the first four editions of the exhibition called "Salão de Arte Moderna do Distrito Federal", held from 1964 to 1967 in the city of Brasilia. The focus of this research paper is the news included in the newspaper Correio Braziliense. Brasilia was founded in 1960, therefore, that exhibit played an important role because artistic events hardly happened then. It created the basis for critic discussion among the artists, the critics, and the public of visual arts. This paper uses references coming from informal abstraction, new realism and pop art, and it also brings about the idea of a "Brasilia perspective" as a new vision of Brazilian art.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

1. O presente texto foi originalmente apresentado e publicado nos Anais do 14º Encontro Nacional da ANPAP em Goiânia – GO em 2005.

Durante a década de 1960, a Fundação Cultural do Distrito Federal promoveu quatro edições do Salão de Arte Moderna, entre os anos de 1964 e 1967, o último dos quais acabou se tornando um evento marcante, pelas discussões que se travaram entre os membros do júri e pela provocação do artista Nelson Leirner, que questionando os critérios de seleção, acabou por instaurar o que ficou conhecido como "happening da crítica".

Em uma cidade ainda incipiente de tradição cultural, na qual os eventos artísticos aconteciam esporadicamente, mesmo com o grande peso dos arquitetos que a conceberam, o Salão teve um papel fundamental, por criar, pelo menos nos anos em que aconteceu, uma expectativa de formação de um circuito de arte, no qual artistas, críticos e público teriam um ponto de apoio, incentivo e discussão sobre a trajetória e transformações das artes plásticas.

Cabe aqui fazer uma revisão inicial das quatro edições do evento, recuperadas fundamentalmente através da sua recepção no noticiário do *Correio Braziliense*, já que praticamente nada sobrou da documentação em arquivos, a não ser poucos catálogos com uma informação bastante precária sobre cada um[1].

1º. SALÃO

A primeira edição do Salão de Arte Moderna foi inaugurada em 04 de junho de 1964 no saguão do edifício Vale do Rio Doce pelo então diretor da Fundação Cultural, o jornalista Almeida Fischer. O júri foi composto por Quirino Campofiorito (vice-presidente da ABCA), Harry Laus (do Jornal do Brasil) e pelo arquiteto Wilson Reis Neto (representando a Prefeitura do Distrito Federal). Foram instituídos três grandes prêmios, um para a categoria de pintura, um para escultura e um terceiro para as categorias de desenho e gravura. Nesta primeira edição, os vencedores foram Frank Schaeffer (pintura), Maurício Salgueiro (escultura), e o terceiro foi dividido entre Dora Basílio (gravura) e Marcelo Grassmann (desenho). Ainda foram premiados Paulo Iolovitch (pintura) e Éster Yracema Joffily (gravura), como artistas moradores de Brasília.

As participações do salão vieram de diversas partes do Brasil, e acabou contando inclusive com artistas de trajetória já estabelecida. Entre eles, Wega Néri, Clóvis Graciano, Arcângelo Ianelli, Iolanda Mohaly, Rebolo e Geraldo Orthof (pintura); Bruno Giorgi e Francisco Stockinger (escultura); Odila Mestriner, Anton Wladislaw, Arnaldo Pedrozo D'Horta, Cláudio Kupermann, Lótus (Lobo?), Sara Ávila, Yara Tupinambá e Rubens Gerchmann (desenho e gravura). O salão ainda teve participantes em uma seção de Bordados e uma de Pintura sobre Tecidos. Ao todo, foram selecionados 199 trabalhos, que foram mostrados até o dia 30 de junho.

Diziam os comentários do jornal sobre a obra "Brasília 64" de Paulo Iolovitch: considerado um trabalho "informalista", com "algo de caricatural", o jornalista pondera que "dentro do espaço que usou, duas composições se entrechocam, valendo mais a pena dividir o quadro em dois. Pode ser que a originalidade da obra, exista além dela, extra-artística, ou talvez mais ainda no prêmio do que nela em si" (BASTOS e ALMEIDA, 1964).

Já sobre Wega Néri, a impressão se fez diferenciada: "Foi um grande alumbramento meu, um dos maiores impactos que senti, diante daquelas telas, estranha emoção estética numa sensibilidade até então arrefecida. [...] Suas composições não buscam harmonias além da tela: a decisão de seu trabalho, interposições, desbordamentos,

a cor exata, precisa, fazem-na uma das maiores pintoras dos nossos tempos" (BASTOS e ALMEIDA, 1964).

Tentando analisar o grande prêmio de pintura, atribuído a Frank Schaeffer, o mesmo autor tenta ser mais neutro: "Apresenta estes três trabalhos de pintura estrutural cuja temática: máquinas, é escolhida como objeto principal nos espaços que lhe são impostos. [...] Não focaliza a energia a combustão dessas máquinas, elas existem como formas, formas plásticas num estranho repouso. Mas sua centrifugação ou força, mas sua existência no universo coisa, matéria. [...] Nas máquinas n. 1 e 2 vê-se a predominância dos vermelhos terras, queimados – azuis onde os volumes, as massas se adensam em toda proporção num ritmo interior" (BASTOS e ALMEIDA, 1964).

Ou seja, é possível perceber que, neste primeiro Salão há uma predominância da abstração de viés informal, vertente já consagrada na década anterior e razoavelmente aceita e admirada, com a presença de algumas obras que exploram também outras matérias extra-artísticas, coisa que já não foi vista com bons olhos. Existe a citação referencial de Jasper Johns e Enrico Baj nos textos do jornal, ou seja, pode-se perceber que havia conhecimento de artistas da chamada "nova figuração", mas as tentativas de transposição dessas tendências para a arte brasileira ainda eram vistas com reserva.

2º. SALÃO

Inaugurado em 01 de setembro de 1965, o segundo Salão teve como membros do júri: Geraldo Ferraz, Harry Laus, Walter Zanini (erroneamente nomeado no jornal como Mário), Quirino Campofiorito e Alcides Rocha Miranda (INAUGURA-SE, 1965). Os artistas premiados foram Tomie Ohtake (pintura), Edith Behring (gravura) e Caciporé Torres (escultura). Uma polêmica envolveu a premiação de pintura, que resultou na ausência do crítico Geraldo Ferraz durante o julgamento do vencedor. Ao todo, foram expostas 92 obras de pintura, 26 de escultura, 73 de gravura, 39 de desenho e 10 de arquitetura. Entre os artistas, estavam presentes Athos Bulcão, Marília Rodrigues, Gilvan Samico, Soravia Bettiol, Vera Chaves Barcellos e Miriam Chiaverini.

O jornalista do *Correio Braziliense* destaca a participação de Wega Néri que, segundo o jornal, comparece com "uma pintura brasileira de integração, conjugando 2000 anos, sendo considerada a melhor pintora, apesar da premiação 'injusta' da abstracionista Tomie Ohtake". Ou seja, mais uma vez a abstração de caráter lírico e informal predomina. Porém, já se notam outras tendências figurativas, mas o comentário informa que "as mostras de Pop art, inclusive as de Luiz Canabrava, decepcionaram o público presente" (CASTELO, 1965).

Uma das edições do jornal faz uma menção positiva específica ao jovem artista Edmar de Almeida (que já havia exposto no 1o. salão), então com 21 anos (NAUD, 1965).

Cildo Meireles participou dessa edição do Salão, segundo Frederico Morais, com uma pintura e dois desenhos, um dos quais teria sido adquirido. "Desenhos 'sujos' nos quais linhas e manchas convivem com recortes de jornais e textos manuscritos. Lado a lado, aparecem as figuras de um militar e um civil, legendados Guerra e Paz. [...] Cildo figura o triunvirato militar diante de um microfone" (MORAIS, 2005: 22). Tais desenhos, embora contenham uma figuração de cunho político, ainda mantém laços com um certo expressionismo, não podendo ser caracterizados como próximos de uma Nova Figuração ou da Arte Pop. Mas podemos crer que exemplares de tais

tendências já puderam ser vistos pelo artista, o que de alguma maneira pode ter influenciado alguma mudança em sua produção gráfica.

3º. SALÃO:

A terceira edição do Salão de Arte Moderna foi inaugurada no dia 04 de novembro de 1966 no Teatro Nacional pelo prefeito de Brasília, Plínio Cantanhede, e pelo presidente da Fundação Cultural, Colombo Machado de Salles. Contou com 250 trabalhos de 96 artistas. O júri foi composto por Clarival do Prado Valadares, José Geraldo Vieira, Olívio Tavares de Araújo, Jayme Maurício e Paulo Mendes de Almeida. Foram premiados: Maria Bonomi (gravura), Vilma Pasqualini (pintura), Farnese de Andrade (desenho) e Gastão Manuel Henrique (escultura). Outros artistas participantes: Ana Maria Maiolino, Avatar Morais, Franz Weissmann, Lygia Clark, Vera Chaves Barcellos, Isabel Pons, Antonio Lizárraga, Regina Vater e Rubens Gerchman.

O impacto das novas vertentes artísticas na mostra pode ser percebida pelas palavras da jornalista Regina de Laet:

> O público que já estava acostumado, mesmo sem entender, a matutar essas mostras de abstracionismo informal, foi agora inoculado com uma nova vacina, um novo tipo de "nonsense" vindo agora dos "states": a Pop-Art. [...] O ano passado, o júri consagrou o primeiro prêmio a uma tal "Mancha roxa", e não se sabe porque circunvoluções ou desvãos do subconsciente, foram aqueles simoníacos senhores dar em tal escolha. [...] Sob a pressão de renovar um palavreado incoerente e "snob", vão até o ridículo, aprovando tudo o que for diferente, o inverossímil, nem que seja

Figura 1. Abertura do III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1966, com os premiados: Gastão Manuel Henrique, Tomie Othake (representando Vilma Pasqualini), Maria Bonomi, o prefeito Plinio Castanhede, e Farnese de Andrade. Fonte: Correio Brasiliense, Brasília, 5 nov. 1966.

> para o pior. É essa a bandeira que desenrolam sempre que se aproximam tais certames. [...], mas não foi só. Havia, à guisa de telas, sacos de linhagem queimados no centro, cabos de vassouras quebrados de qualquer jeito, mas caprichosamente colados ao quadro, caixas de fósforos muito bem-dispostas, botões em fila indiana ou desarrumados mesmo, gaiolas de pássaros (sem os pássaros), enfim, "um mundo de coisas bestas por trás de uma chapinha de coca colas". O que vem provar que em exposições de pintura, o que menos conta é pintar. [...] Quatro milhões em prêmios davam para desconfiar. Prêmios daí para cima, só aos artistas do ié-ié-ié, aos jogadores de "base-ball", às rainhas de primavera de um país sem primavera, aos Reis da Tampinha de Cerveja etc. [...] ...porque se no ano passado ganhou a tal "Mancha Roxa", este ano foi o "Corpo da Dama" o alvejado, que tanto poderia ter esse título, como "Dama à espera da paquera" ou "Dama nua e crua à espera da lua". Um grupo de paqueradores em volta, completa a cena. Uma dama, (não digo inteiramente despida porque a gaja não tem pés), toma dois terços da tela e olha para fora do quadro, o que faz sugerir outro título: "Apesar de fora o umbigo, nem te ligo". Em Desenho e Gravura há muita coisa boa. Mas em Escultura, não se fizeram de rogados. O "Tableaux objects" é uma bela "peça" de carpintaria. Por sinal muito bem acabadinha. Foi o 1o. prêmio. O autor deve ter escolhido o título, porque ao gosto da colunobidinagem artística seria "Corrimão de escada com interrupção em branco" ou "Como tirar proveito de uma sociedade 'parvenu'". Como queiram. A verdade é que os intelectuais da Arte nunca estiveram tão ausentes como nessa Pop-art. Tão desligados dos interesses da vida e do Homem. Há o Vietnam, o impulso de uma nova capital, a moça do Sobradinho, do Gama, há a criança de Vila Vampiro, nasce flor em Brasília, e os Pop-artistas fazem Pop-art... acaba-se uma guerra, começa-se outra, o americano vai ao espaço, arrisca-se pelo pop-artista... e os Op-artistas op-arteando-se... e que tudo mais vá para o inferno... [...] Tudo de inconcebível existe, aqui ou em qualquer parte do mundo, mesmo porque a burrice e a mediocridade são coisas internacionais. [...], mas daí a fazer nossa uma Pop-art autenticamente norte-americana, já é coisa de nosso colunobotuquismo. [...] E nós aqui a imitar gente abarrotada, superabastecida, enfarada... e então é um tal de artista colecionar tampinhas de cerveja, plásticos coloridos, objetos inusitados como máscaras contra gases (vide III salão) e outros sem valor como molas velhas, rolhas etc. tudo isto muito bem-disposto em telas para se ter a impressão de que se trata de Pintura. E nós que apreciamos arte moderna, chegamos a dar razão àquele refrão popular do "assim até eu faço". Mas o III Salão trouxe uma vantagem: se 99% não entendiam de arte, podemos ter certeza de que, agora, já 100% não a entendem. (LAET, 1966).

Essa reação bastante negativa e repelente em relação ao Salão foi parcialmente relativizada e respondida, alguns dias depois, por outra jornalista do *Correio Braziliense*, Yvonne Jean, que colocou o seguinte:

> Como todos os salões, apresenta coisa boa e coisa ruim, coisa ótima e coisa péssima, mas, sem dúvida, aproxima-nos das pesquisas que os tempos geram, dos diversos modos de expressão dos muito jovens, dos jovens e dos menos jovens. Podemos discordar por completo de muitos modos de expressão – e discordamos – sem, por isso, termos o direito de ignorá-los e lançar-lhes o anátema final. Podemos discordar

> de algumas das decisões do júri – e discordamos, mesmo – sem por isso termos o direito de acusá-lo de se terem ausentado como os alfaiates do rei nu que não cumpriram sua tarefa. Um Salão serve para abrir a discussão, não para abafá-la. Muito menos para colocá-la no já ultrapassado nível do "assim até eu faço". (JEAN, 1966)

Essas reações mostram bem como obras referenciadas nas novas vertentes do Novo Realismo, Novas Figurações e Pop Art tornaram-se, não só presentes, como muito mais polêmicas do que as vertentes informalistas, de cunho abstrato, que dominaram as primeiras versões do salão e o início dos anos 60. E é perceptível que havia não apenas um repúdio às transformações estéticas da arte, mas também uma certa resistência ao que era visto como uma importação inconsequente de uma moda norte-americana, sem respaldo na realidade sociocultural brasileira.

Mas é preciso considerar que, ao final de 1966, as discussões sobre a vanguarda brasileira já estavam relativamente avançadas, e culminariam na exposição Nova Objetividade Brasileira, que seria inaugurada em abril do ano seguinte, no Rio de Janeiro.

4º. SALÃO

Inaugurado em 14 de dezembro de 1967 no Teatro Nacional e estendendo-se até 14 de janeiro de 1968, o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal teve a coordenação de Frederico Morais e como membros do júri, além dele próprio, Jayme Mauricio, Walter Zanini, Mário Pedrosa e Clarival do Prado Valladares. Dos 448 artistas inscritos, foram selecionados 98: 19 em desenho; 14 em gravura; 32 em pintura; 15 em escultura e 18 na nova categoria de objeto, vindos da Guanabara, São Paulo, Distrito Federal, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Paraíba e Ceará, entre outros estados. Essa representação ampla repercutiu positivamente como uma possibilidade de apresentar de forma mais abrangente as várias tendências e regiões brasileiras, numa síntese de uma possível "integração" nacional. Durante o Salão, foram exibidos filmes sobre artistas e temas de arte, e organizado um simpósio com o título: Escultura Brasileira: Retrospectiva e Atualização.

O Grande Prêmio foi outorgado a João Câmara, com o Prêmio Nacional de Brasília, atribuído a Anchises Azevedo, ambos de Pernambuco. Essa escolha, explicada em texto assinado pelo júri, foi resultado de uma opção que acabou por preterir a obra de Hélio Oiticica, a quem foi indicada apenas uma citação especial. Os prêmios de Aquisição foram dados a Hisão Sakakibara (pintura); Anna Bella Geiger e Miriam Chiaverini (gravura); José Ronaldo Lima (desenho); Gastão Manoel Henrique e Nicolas Vlavianos (escultura); Marcelo Nitsche e José Resende (objeto).

A Participação dos artistas de vanguarda foi grande, contando com Cláudio Tozzi; o grupo Carimbê, coordenado por Flávio Motta, do qual fazia parte, entre outros, Carmela Gross; Maria do Carmo Secco; Dileny Campos; Rubens Gerchman; Aluisio Carvão; Pedro Escostégui; Cybele Varela e Rubem Valentim.

As reações, positivas e negativas do público e da imprensa, mostraram os diversos pontos de vista envolvidos na discussão sobre a arte moderna e contemporânea brasileira. Yvonne Jean manifesta que a representatividade do salão...

> Demonstra que também no setor de artes plásticas, Brasília está começando a cumprir sua função de capital. Estamos ansiosos por ver os rumos tomados pelos

Figura 2. Flávio Motta na mesa de Carmela Gross do grupo Carimbê. Fonte: MIYADA, Paulo. A geógrafa, a má revisora e a espeleóloga. Carmela Gross (Site). Disponível em: https://carmelagross.com/a-geografa-a-ma-revisora-e-a-espeleologa/

Figura 3. Carmela Gross ao lado de obra de Marcelo Nitsche. IV Salão de Arte do distrito Federal. Fonte: Correio Braziliense, Brasília, 9 dez. 1967.

> artistas brasileiros num momento que é, no mundo inteiro, de procura, tateamento, transformações, ultrapassagem de fronteiras que parecem estabelecidas, antiarte consciente e também a indesculpável antiarte involuntária, liberdade, beleza, bizarro, e tudo o mais. A Bienal bem o demonstrou. O entusiasmo com a qual um número enorme de artistas fez questão de participar do Salão de Brasília nos permitirá, sem dúvida, começar a equacionar o problema, além de nos aproximar de tentativas e realizações tão variadas quanto as regiões e níveis culturais deste imenso país que já chamaram de surrealista, e que aqui conseguiram reunir para um confronto na capital da integração nacional. (JEAN, 1967)

Já Hugo Auler, discordando das decisões do júri, escreve um artigo de página inteira no Caderno Cultural do *Correio Braziliense*, expondo, através de inúmeras citações de Dufrènne, Francastel, Kandinsky, Franz Marc, Huygue, entre outros, as contradições e problemas do Salão. Considerando que este foi "reduzido a u'a mostra da arte de vanguarda" (AULER, 1967), comenta, por exemplo, sobre a premiação:

> Justificando essa alta premiação, o Júri afirmou que essa decisão fora tomada porque "a representação pictórica de Pernambuco traz uma nota nova ao salão: Câmara, contribuindo para a pintura brasileira com um elemento que lhe faltava: o vigor descritivo do protesto social", acrescentando que assim julgara porque o citado pintor se destacava "pela violência e agressividade de sua mensagem pictórica, em si mesma de autêntica plasticidade". E não apresentou axiologicamente os fundamentos de ordem estética e técnica e as razões de potencial de concepção e de execução em que assentou o julgamento de valor. (AULER, 1967)

CORREIO BRAZILIENSE caderno 2

IV SALÃO DE ARTE MODERNA

Figuras 4 e 5. Capa do Caderno 2 do Correio Brasiliense (esq.) e detalhe da capa: Cybele Varela, Carmela Gross e Flávio Motta na mesa do grupo Carimbê (dir.). IV Salão de Arte do distrito Federal. Fonte: Correio Braziliense, Brasília, 9 dez. 1967.

E continua discutindo a validade dos artistas selecionados:

> Por certo, a ausência de nomes mais representativos da pintura moderna, donos de técnica mais apurada, com domínio absoluto do "metier" e maior poder de criação e de execução, impediu que o Júri concedesse uma premiação que tivesse outro significado e outra repercussão. E assim é que chegamos, melancolicamente, à conclusão de que, reduzido de certo modo a u'a mostra da "'avant-garde" atual (o que, aliás, vem ocorrendo até mesmo nas bienais internacionais), vanguarda ainda carente de uma cultura de base na qual têm suas origens o poder de reflexão científica espaço-temporal, a potencialidade de criação e os instrumentos estéticos de percepção e de formas de expressão, o IV Salão de Arte Moderna não ofereceu uma panorama dentro do qual pudessem ser julgados todos os valores autênticos da arte contemporânea nacional. (AULER, 1967)

Destaca, porém, a presença da categoria de Objeto:

> Não resta a menor dúvida que a inclusão dessa última categoria denominada nova objetividade, a formar uma divisão adicionada às divisões tradicionais da pintura, da escultura, do desenho e da gravura, causa um impacto pelo insólito de suas criações, pois se trata de apresentação de objetos formados por caixas e relevos e de apropriações de coisas consumíveis, industriais e naturais, além da arte cinética e da arte ambiental. [...] Por essa razão, sob o ângulo axiológico-experimental, não podemos negar a autenticidade do atual movimento de vanguarda, pois o problema da existência de formas estéticas está na dependência das soluções que forem dadas aos problemas das temáticas e dos signos de expressão, inclusive aos da nova objetividade que, sob o rótulo de pós-moderna, se insinua no campo das artes plásticas, na conquista desordenada de uma definição psicofilosófica de si mesma, criando abruptamente entre o presente e o futuro uma defasagem. O processo evolutivo das artes plásticas rompe, no momento, a previsibilidade do que poderá vir,

> quebrando a cadeia causal de transformação de métodos e sistemas de emprego dos elementos formais de concepção e figuração. [...] Essa defasagem entre a arte moderna e a vanguarda para não exigirmos a sua conotação com o nosso passado artístico do qual podemos extrair grandes ensinamentos, fez com que a "avant-garde", presente no IV Salão de Arte Moderna, se caracterize pela exposição de trabalhos de fatura inferior, com despresilho ao tratamento da matéria, ao ritmo e à expressão e à imortalidade que devem distinguir as obras de arte, não revelando qualquer espírito de criação. (AULER, 1967)

As polêmicas e o alcance desse Salão não se restringiram ao circuito brasiliense. Considerado pelo Jornal do Brasil um dos principais acontecimentos do ano nas artes plásticas, ao lado da Bienal de São Paulo, da criação dos museus regionais de Chateaubriand e a conclusão do bloco de exposições do MAM-RJ, o IV Salão foi marcado por um documento, assinado pelos membros do júri, no qual seria lançada a ideia de uma "perspectiva de Brasília". Segundo Mário Pedrosa,

> O planalto central foi o primeiro mito telúrico a configurar o Brasil. [...] Ali foi colocada Brasília, desde antes de ser construída. Antes mesmo de se saber o que era a região – pântano, vulcão, abismo. Por isso mesmo, ao tornar-se fato, Brasília criou para o país todo algo que não existia, uma perspectiva que física e espiritualmente pela primeira vez o abarca – a perspectiva de Brasília. (PEDROSA, 1973: 57)

A primeira condição a criar essa possibilidade seria o próprio deslocamento físico, em relação ao território brasileiro: como a colonização e o desenvolvimento urbano se deu ao longo do extenso litoral, teria sido condicionada uma visão "de dentro", das grandes cidades, sob a qual o interior sempre parecia um fato "de fora", secundário, menos importante, e os olhos sempre estariam voltados para as metrópoles, para a civilização europeia e norte-americana.

Com a visão "de fora", interiorana, este novo condicionante traria um novo significado para todo o imenso território "sertanejo", que filtraria tanto a primazia das cidades litorâneas, quanto, e mais distante, os grandes centros industriais mundiais.

Assim, velhos padrões culturais poderiam ser substituídos, tanto por uma cultura "fincada na terra", quanto por um imenso vazio de "território a ser ocupado". Isso traria um novo frescor para a arte, na medida em que uma base rude, tosca, mas sólida, seria rodeada pela possibilidade infinita e livre de sua construção. No Salão, esses pólos seriam representados, respectivamente, por João Câmara e Hélio Oiticica.

Frederico Morais, um dos membros do júri do IV Salão, coloca o seguinte:

> Neste "fora" que adentra no homem quando dele se aproxima, o silêncio, um tempo que flui incessante, ininterruptamente, longe da presença humana, caprichosamente, um "mundo" que é mais fundo que superfície, mais tempo que espaço e no qual o homem se funde, confunde-se com a natureza, ausente a História, a vida vivida, o barulho, o caos moderno e urbano. Aí nesse "fora", o telúrico, o ecológico, a luta de titãs, chão, terra, continente, a memória de tempos não vividos, proto-históricos e pré-lógicos, a nostalgia do arcaico, do ser indivisível, nostalgia de ritos, de vida lúdica mas, sobretudo, daquele sentido ecumenista da existência. Tudo isso Brasília capta, irradiando mais que o Brasil, o continente. (MORAIS, 1968)

Uma última provocação ainda seria lançada para consagrar este Salão como um evento fundamental: Nelson Leirner havia mandado dois objetos com o título de "Matéria e Forma" (um dos quais tratando-se de um porco empalhado dentro de um engradado de madeira com um presunto amarrado a seu pescoço) que foram aceitos, e resolve escrever uma carta aberta aos membros da comissão, através do *Jornal da Tarde*, questionando os critérios de sua aceitação. Como consequência, os membros do júri responderam às indagações de Leirner, também publicamente, o que acabou sendo chamado de "happening da crítica".

Frederico Morais conclui: "Importava ao IV Salão do Distrito Federal alcançar, com sua realização, não a medíocre exposição didática dos vários ismos de nossa arte moderna, mas aquilo que é o fundamento e a razão própria da cidade, a visão global e cultural de uma Nação, na qual vários tempos e perspectivas se cruzam. Nação que se descobre a cada instante, assustada com sua própria realidade, ainda por definir, por concretar. Este IV Salão assume, irremediavelmente o compromisso para o qual foi construída Brasília. "(MORAIS, 1968)

* * *

Enfim, é possível reconhecer que, nas suas quatro edições, o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal teve um papel fundamental, tanto para o ambiente de Brasília, que durante esse tempo abrigou uma instituição importante para a criação de um clima de discussão e desenvolvimento das artes plásticas em nível local, como para a questão mais ampla do debate sobre a arte brasileira, seus caminhos e projetos, sendo estes voltados a uma vanguarda experimental, a uma busca das raízes culturais e dos problemas nacionais, ou a uma síntese das duas posições, talvez a verdadeira grande utopia a ser alcançada.

REFERÊNCIAS

AULER, Hugo. IV Salão: ausência de visão global da arte moderna. Correio Braziliense, Brasília, 23 dez. 1967, Caderno Cultural, p. 3.

BASTOS e ALMEIDA. Arte Moderna na Cidade Moderna. Correio Braziliense, Brasília, 23 jun. 1964.

CASTELO inaugura II Salão. Correio Braziliense, Brasília, 2 set. 1965, p.2.

INAUGURA-SE hoje, com o Presidente Castelo, o II Salão de Arte Moderna. Correio Braziliense, Brasília, 01 set. 1965.

JEAN, Yvonne. Esquina de Brasília: Diversas Artes. Correio Braziliense, Brasília, 15 nov. 1966.

_____. Esquina de Brasília. Correio Braziliense, Brasília, 14 dez. 1967.

LAET, Regina de. III Salão de Arte – O rei está nu! Correio Braziliense, Brasília, 10 nov. 1966.

MORAIS, Frederico. O IV Salão de Arte Moderna e o compromisso de Brasília, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 2 jan. 1968 in: FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-Oeste, Cuiabá, Edições UFMT/MACP, 1979, p. 27-9.

_____. Cildo Meireles: Desenhos (1963 – 2005), in: Cildo Meireles: Algum Desenho (1963-2005). Rio de Janeiro: CCBB, 2005.

NAUD, Leda. II Salão de Arte do Distrito Federal. Correio Braziliense, Brasília, 19 set. 1965, p.3.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira. Arte Brasileira Hoje. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

MARCO ANTONIO PASQUALINI DE ANDRADE
Possui graduação em Arquitetura pela Universidade de São Paulo (1989), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1999) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2007). Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). Professor Associado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.
http://lattes.cnpq.br/4236535095408406

DO SALÃO AO LEILÃO: JOÃO NO DESERTO DE FREI NAZARENO CONFALONI

FROM THE SALON TO THE AUCTION: JOÃO IN THE DESERT BY FREI NAZARENO CONFALONI

Bianca Knaak e Marco Aurélio Biermann Pinto

PINTURA
ICONOGRAFIA
1º SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE
FREI NAZARENO CONFALONI
LEILÃO

Num capricho do acaso, encontramos uma pintura em óleo figurando um personagem com um cajado numa paisagem desértica. No verso, um nome feminino escrito à lápis e um carimbo de inscrição circular dizendo: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul 1º Salão Pan – Americano. Nosso instinto de pesquisadores falou alto e, empreitamos uma investigação a quatro mãos, no intuito de identificar autoria e autenticidade da obra. Chegamos à conclusão de que se trata de João no deserto, pintura extraviada de Frei Nazareno Confaloni, italiano radicado em Goiânia. O artigo apresenta, contextualiza e discute nossa pesquisa.

PAINTING
ICONOGRAPHY
1ST SALÃO PAN-AMERICANO
FRIAR NAZARENO CONFALONI
AUCTION

On a whim of chance we found an oil painting depicting a character with a staff in a desert landscape. On the back, a woman´s name written in pencil and circular inscription stamp saying: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul 1st Salão Pan-Americano. Our instinct as researches spoke laudly and we undertook a four-handed investigation in order to identify the authorship and authenticity of the work. We came to the conclusion that it is João no deserto, a lost painting by Frei Nazareno Confaloni, an Italian clergyman based in Goiânia (GO) since 1952. The article presents, contextualizes and discusses our research.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

O que você faria se, numa feira qualquer, por um valor módico, lhe fosse oferecida uma pintura um pouco avariada, sem moldura e assinatura, diante da qual você, interessado em arte, considerasse um trabalho interessante? Compraria? Fotografaria? Indicaria a algum interessado em garimpar objetos e histórias? Ignoraria? E se a feira fosse um leilão *online*, você um pesquisador ou pesquisadora da arte brasileira, e lesse que no verso dessa pintura há o carimbo de um importante Salão de Arte? Conseguiria ignorar um indício de achado histórico?

ARTE EM LEILÃO

A prática de leiloar bens, animais, pessoas (mulheres e escravizados, principalmente), mercadorias em geral remonta à antiguidade, possivelmente a 2.000 a.C. com os povos assírios e caldeus. Mas, a primeira casa de leilões de arte e antiguidades, como hoje conhecemos, data de 1774, em Londres, com a venda de uma biblioteca particular. Essa prática recorrente do mercado teve impulso e popularização nacional e internacional com o incremento das redes eletrônicas de comunicação e suas plataformas de *streaming*, notadamente a partir de 1995 com os leilões *online*, via *eBay*.

A novidade do meio, ainda pouco regulamentado, tem lá seus problemas e benefícios. Por um lado, arte e antiguidades de todos os calibres e procedências são ofertados em *sites* comerciais, diariamente, facilitando a visualização e a localização de obras de artistas pouco conhecidos, amadores, e de artistas renomados, obras por vezes esquecidas, desaparecidas ou mesmo desconhecidas devido a seu paradeiro antes do certame.

Por outro lado, com os leilões *online*, também se ampliam as possibilidades de fraude. Desde a falsidade da obra em si até a documentação de sua procedência ou mesmo da legitimidade do artista. Qualquer produção em desenho, pintura ou escultura, por exemplo, pode ser vendida como obra. Não obstante, ao pesquisador experimentado e ao colecionador obstinado, a descoberta de certas obras torna-se um saboroso exercício de investigação histórica e documental. Muitas vezes a datação informada está errada, devido à má leitura de um nome, a uma assinatura desconhecida pelo leiloeiro, ou ainda, devido às más condições de conservação do objeto, limitando a certificação de autoria sob a observação "autor desconhecido" ou "não identificado". Sem falar nos títulos, quase nunca presentes e, às vezes, incorretos ou inventados. E é aí que o desempenho do estudioso ganha especificidade, relevância e valor.

É bastante conhecida a história de Teri Horton, que passou os anos finais de sua vida tentando provar, nas instâncias legitimadoras do sistema da arte norte-americano, que um quadro adquirido por cinco dólares num brechó na Califórnia é de autoria de Jackson Pollock, de quem ela jamais ouvira falar. A história é tão extraordinária que deu origem ao documentário *Who the #$&% is Jackson Pollock* (Harry Moses, 2006). Teri faleceu em 2019, aos 86 anos, sem atingir o seu objetivo, e, mesmo assim, recusou ofertas milionárias pela pintura, a última no valor de nove milhões de dólares.

Nossa história não é tão inusitada e nem mirabolante, mas igualmente proveitosa. Trata-se de um achado que nos põe a pensar nos circuitos legitimadores e de circulação de obras de arte no país, e, consequentemente, nas lacunas históricas, materiais e documentais, que nos mantém alerta e, felizmente, em constante revisão e escrutínio de produções, coleções, acervos e suas trajetórias e/ou descaminhos.

Diante da profusão de ofertas diárias, ainda são possíveis descobertas surpreendentes também em leilões menores, como buscaremos demonstrar. E para dirimir dúvidas,

Imagem 1. *João no Deserto* (verso, detalhe). Carimbo do Instituto de Belas Artes Do Rio Grande Do Sul. 1º Salão Pan–Americano, 1958.

além das bibliografias pertinentes enquanto fortuna crítica e coleções institucionais, não raro o trabalho de certificação de autoria percorre acervos e arquivos públicos históricos, notariais e judiciais, graças ao acesso bastante facilitado pela internet. Após visualizar o ofertado, e mesmo sem redundar no arremate do lote propriamente dito, juntar informações sobre ele requer tempo, recursos, disposição, sagacidade e um pouco de sorte, pois elas quase sempre estão dispersas em fontes variadas e fragmentadas, feito um quebra-cabeça.

Comprovar a autenticidade torna-se o objetivo primeiro no interesse pelo objeto. Inicialmente, é preciso situá-lo nos contextos social, político, econômico que demonstrem a viabilidade de seu status artístico. Afinal, numa perspectiva cultural sistêmica, entendemos que a produção simbólica se constitui como arte de forma relacional, no movimento dos pares, do entorno direto e expandido da urdidura sócio-histórica dos dias, da dinâmica concretude da vida comum, compartilhada. Portanto, importam muito os contextos de emergência estética e artística tanto para a aparição social do artista quanto para a valorização de suas obras.

Na jornada imersiva que reúne e investiga tais circunstâncias, também não é incomum encontrarmos, quase ao acaso, preciosas informações sobre outra obra ou situação, que não aquela ensejada em nossa pesquisa inicial. Foi assim que, na busca por obras e ordenação de fontes narrativas locais sobre arte e circuitos de arte, de Porto Alegre (RS) chegamos a Goiânia (GO), a partir de uma pesquisa iniciada em Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul.

Não obstante, por um capricho do acaso, menos aleatório do que o de Teri Horton, encontramos uma pequena pintura em óleo sobre eucatex (33 x 23,5 cm), figurando um personagem longilíneo com um cajado numa paisagem desértica. (imagem 1).

No verso (imagem 2), um nome escrito a lápis com letra cursiva: Célia; e um carimbo de inscrição circular em letras maiúsculas com os dizeres: INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL 1º SALÃO PAN – AMERICANO.

Nosso instinto de pesquisadores falou alto e empreitamos uma investigação a quatro mãos. Começamos pelas informações do Catálogo Geral do salão e pesquisamos no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que preserva os documentos remanescentes do 1º Salão Pan-Americano de Arte. E eis então nosso possível achado: a pintura *João no deserto*, de Frei Nazareno Confaloni, italiano radicado em Goiânia. Vejamos o porquê[1].

1. As imagens aqui apresentadas, obra e documentos, foram fotografadas por Marco Aurélio Biermann Pinto.

FREI NAZARENO CONFALONI

Giuseppe Confaloni chegou ao Brasil em 1950, a convite do Bispo dominicano Dom Cândido Bento Maria Penso (1895-1959). Nascido em Grotte di Castro, Itália, em 1917, chegou a Goiás em 1950, para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, na Cidade de Goiás, como parte da missão evangelizadora da igreja Católica na América. Frei, pintor, muralista, desenhista e professor, mudou-se para Goiânia em 1952, onde viveu, conciliando a batina com a pintura, até sua morte, em 1977.

No estado de Goiás e no campo artístico brasileiro como um todo, ele é reconhecido como um pioneiro da arte moderna no Centro-Oeste, por sua obra de temática social e religiosa, mas também por suas ideias progressistas. Sua formação perpassa os modelos do *novecento* italiano e se expande com ousadias na jovem Goiânia. Segundo Jaqueline Vigário:

Imagem 2. Nazareno Confaloni, dito Frei Confaloni, *João no Deserto*. Pintura em óleo sobre Eucatex, 33 x 23,5 cm, sem data.

Confaloni aprendeu rapidamente os fundamentos da arte moderna, em um diálogo constante com movimentos que eclodiram durante o começo do século XX. Sabe-se que no campo da arte sacra os modernistas representaram um mundo secular em sua arte, tornando as representações de madonas e santos humanizados e Frei Confaloni não ficou alheio às transformações artísticas ocorridas no Brasil e

no mundo. Um breve percurso por suas obras desde que chegou ao Brasil permite observar que o Frei artista sinaliza em suas incursões pelo moderno um diálogo profundo com o contexto sociocultural latino-americano, sobretudo no que se refere à visão progressista voltada para a ideia da Teologia da Libertação. Contudo, se observarmos com um pouco mais de atenção, em suas obras convergem elementos que estão no âmago do cristianismo. (VIGÁRIO, 2018, p.693).

Sua conhecida e característica preferência por temas sociais de conotação sacra e vice-versa, seu realismo social que "mostrava um sofrimento aceito passivamente através de cores frias, estudadas e convencionais" (FIGUEIREDO, 1979, p.97) é mais um indício de que a obra, aqui em questão, encontrada em 2023 em leilão em uma das plataformas do portal LeilõesBR, poderia ser mesmo *João no deserto*. Sobretudo pelo que se pode inferir a partir da iconografia de São João Batista pregando no deserto da Judeia – vestido apenas com peles de camelo amarradas à cintura por uma tira de couro, conforme a descrição bíblica. O tema, caro ao cristianismo, foi pintado muitas vezes e por muitos artistas bastante conhecidos e admirados por Confaloni, como Leonardo Da Vinci, Rafael, Caravaggio e El Grecco, que o frei conheceu ainda na Itália, onde desenvolveu sua pintura na Academia de Belas Artes de Milão e, depois, em Florença.

Ativista das artes em geral, sempre incentivou e apoiou jovens artistas. Em 1953, apenas três anos após sua chegada ao Brasil, participou da criação da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), a primeira especializada no ensino artístico em Goiás. E, já em 1954, participa ativamente da organização do Primeiro Congresso Nacional de Intelectuais, realizado em Goiânia[2]. Motivos suficientes para que Frei Confaloni fosse destacado para representar Goiás no I Congresso Brasileiro de Arte. E no 1º Salão Pan-Americano de Arte em Porto Alegre.

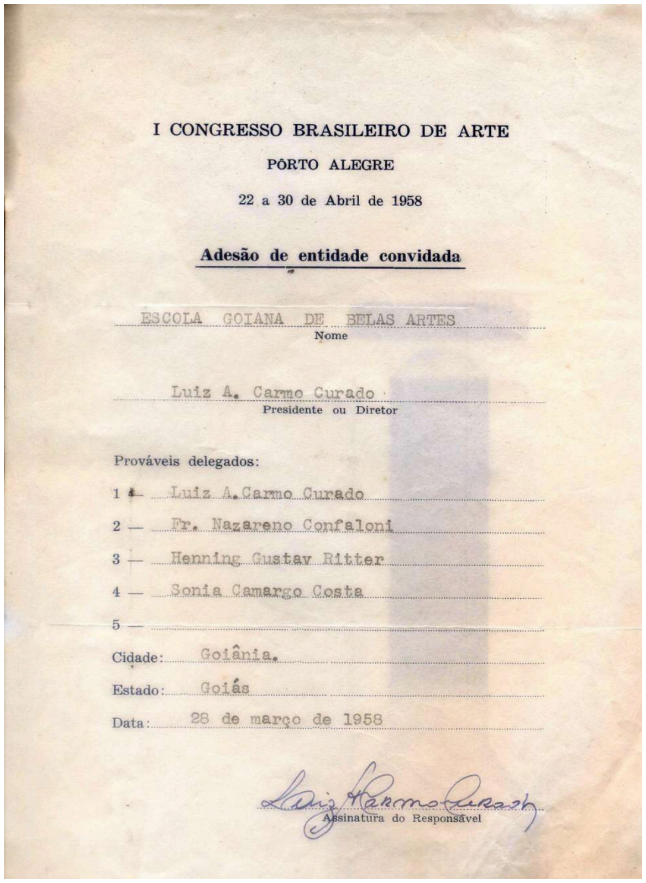
2. De grande repercussão nacional e internacional, como atesta artigo de Jorge Amado ao destacar os intelectuais de todas as áreas, artistas, atores, músicos, literatos e cineastas presentes, tais como Lila Ripol, Lupicínio Rodrigues, Djanira, Mario Schemberg, Orígenes Lessa, Mario Barata e, entre os estrangeiros, Pablo Neruda, por exemplo.

1º SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE

De abril a maio de 1958, em comemoração ao cinquentenário da fundação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, paralela e simultaneamente ao I Congresso Brasileiro de Arte, realizou-se em Porto Alegre o 1º Salão Pan-Americano de Arte, organizado e presidido por Tasso Bolivar Dias Corrêa, à época diretor do Instituto de Belas Artes (IBA). Em suas palavras, registradas no catálogo, o Salão foi "esplêndido" e tinha por objetivo reunir no Rio Grande do Sul "obras de artistas dos países do Continente num certame fraternal e maior aproximação das elites". Ainda segundo Tasso Corrêa, o Salão foi de organização "simples e despretensiosa". E, portanto, "não cogitou de tendências, deixando ao livre arbítrio dos promotores dos envios ou dos artistas convidados, o critério a seguir."

Esse evento, devido ao extenso rol de participações nacionais e internacionais, pode ser considerado de grande importância à história da arte no Brasil e foi exaustivamente pesquisado por Diego da Silva Groisman, em sua dissertação de mestrado, sob a orientação da professora Draª Paula Viviane Ramos. Segundo Groisman:

> Entre os dias 23 de abril e 13 de maio de 1958, Porto Alegre sediou dois eventos que, embora atualmente eclipsados, estão entre os mais importantes ocorridos no Brasil, no campo das artes, em um momento de profundas transformações socioeconômicas, políticas e culturais: o I Congresso Brasileiro de Arte, reunindo mais



I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE

PÔRTO ALEGRE

22 a 30 de Abril de 1958

Adesão de entidade convidada

ESCOLA GOIANA DE BELAS ARTES
Nome

Luiz A. Carmo Curado
Presidente ou Diretor

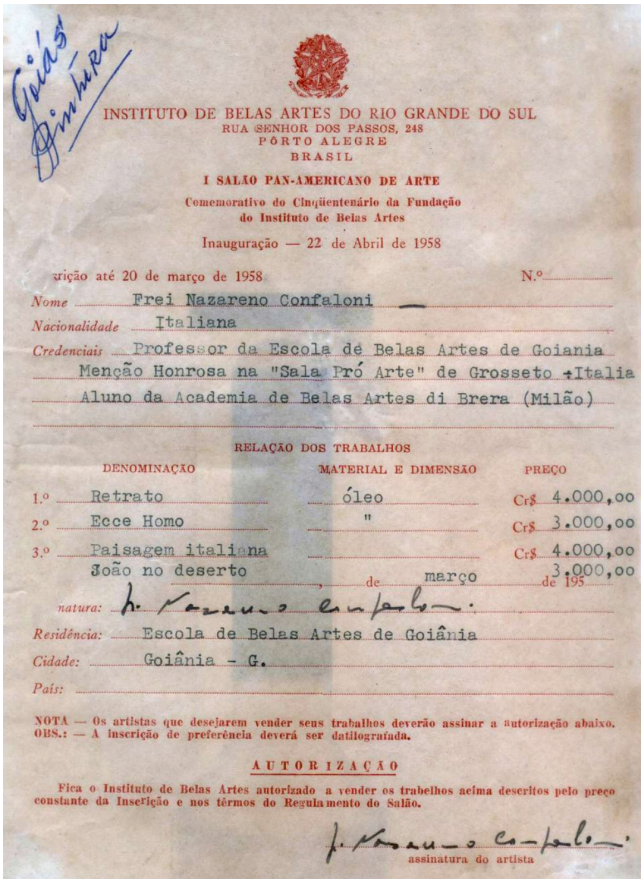
Prováveis delegados:

1 — Luiz A. Carmo Curado
2 — Fr. Nazareno Confaloni
3 — Henning Gustav Ritter
4 — Sonia Camargo Costa
5 —

Cidade: Goiânia.
Estado: Goiás
Data: 28 de março de 1958

Assinatura do Responsável

Imagem 3. Ficha de adesão



Goiás Pintura

INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL
RUA SENHOR DOS PASSOS, 248
PÔRTO ALEGRE
BRASIL

I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE
Comemorativo do Cinqüentenário da Fundação do Instituto de Belas Artes

Inauguração — 22 de Abril de 1958

rição até 20 de março de 1958 N.º

Nome: Frei Nazareno Confaloni
Nacionalidade: Italiana
Credenciais: Professor da Escola de Belas Artes de Goiania
Menção Honrosa na "Sala Pró Arte" de Grosseto - Italia
Aluno da Academia de Belas Artes di Brera (Milão)

RELAÇÃO DOS TRABALHOS

	DENOMINAÇÃO	MATERIAL E DIMENSÃO	PREÇO
1.º	Retrato	óleo	Cr$ 4.000,00
2.º	Ecce Homo	"	Cr$ 3.000,00
3.º	Paisagem italiana		Cr$ 4.000,00
	João no deserto		3.000,00

, de março de 195

natura: F. Nazareno Confaloni

Residência: Escola de Belas Artes de Goiânia
Cidade: Goiânia - G.
País:

NOTA — Os artistas que desejarem vender seus trabalhos deverão assinar a autorização abaixo.
OBS.: — A inscrição de preferência deverá ser datilografada.

AUTORIZAÇÃO

Fica o Instituto de Belas Artes autorizado a vender os trabalhos acima descritos pelo preço constante da Inscrição e nos têrmos do Regulamento do Salão.

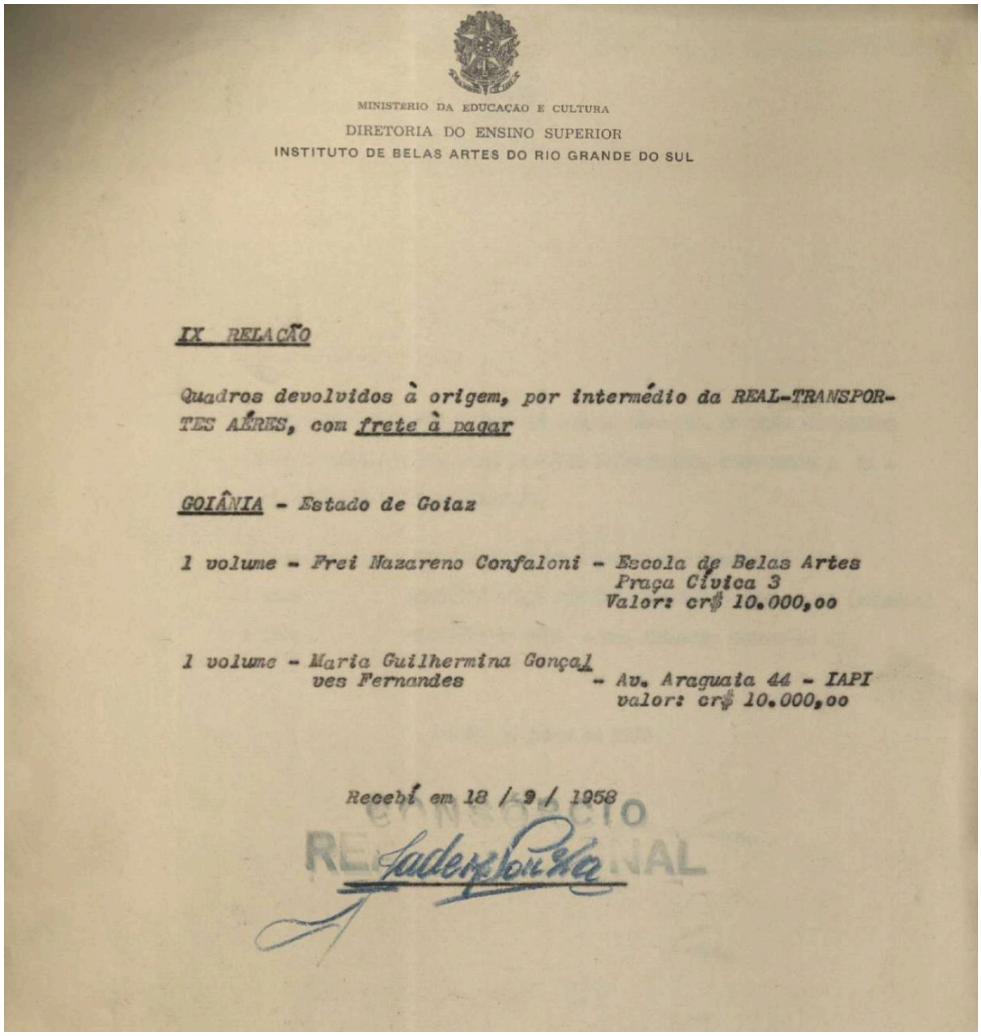
F. Nazareno Confaloni
assinatura do artista

Imagem 4. Ficha de inscrição, relação de trabalhos inscritos

de 400 intelectuais e agentes culturais de várias regiões do País, e o I Salão Pan--Americano de Arte, contando com um total de 670 obras expostas, das quais mais de 200 enviadas por artistas estrangeiros, provenientes de sete países americanos. Esses eventos foram meticulosamente organizados pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS, atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), como parte das celebrações do cinquentenário da entidade, atestando a força da instituição e, em certa medida, a do próprio campo artístico local. A ambos é conferido o mérito do pioneirismo, no Brasil, no formato a que se propunham: o Salão, por ter sido o primeiro a abrir a possibilidade de abarcar obras de todos os países das Américas; e o Congresso, pela novidade de integrar diferentes expressões artísticas – Arquitetura, Letras, Artes Plásticas, Teatro e Música – em um único encontro. (GROISMAN, 2021, p.11)

A REPRESENTAÇÃO GOIANA

Documentos relativos aos dois eventos comemorativos de 1958, e pertencentes ao acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, trazem a composição de uma então provável representação goiana no I Congresso Brasileiro de Arte, a inscrição de Confaloni ao 1º Salão Pan-Americano de Arte — a principal atividade da programação paralela ao congresso —, e a relação de devolução à origem das obras enviadas para concorrerem ao salão.



MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
DIRETORIA DO ENSINO SUPERIOR
INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL

IX RELAÇÃO

Quadros devolvidos à origem, por intermédio da REAL-TRANSPORTES AÉREES, com frete à pagar

GOIÂNIA - Estado de Goiaz

1 volume - Frei Nazareno Confaloni - Escola de Belas Artes
Praça Cívica 3
Valor: cr$ 10.000,00

1 volume - Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes - Av. Araguaia 44 - IAPI
valor: cr$ 10.000,00

Recebi em 18 / 9 / 1958

Imagem 5. Documento de devolução das obras

Em documento datado de 28 de março de 1958, a convidada Escola Goiana de Belas Artes indicou como seus prováveis delegados ao Congresso o seu então presidente Luiz Augusto do Carmo Curado, Frei Nazareno Confaloni, Henning Ritter e Sonia Camargo Costa. Assim, estariam no Rio Grande do Sul os três que em dezembro de 1952 fundaram a Escola Goiana de Belas Artes: o goiano Curado (1919-1996), o italiano Confaloni (1917-1977) e o alemão Ritter (1904-1979) como atesta a ficha de adesão da entidade convidada (imagem 3).

Uma nota no Jornal de Notícias[3], no entanto, menciona outros dois nomes como integrantes da delegação: Ceres de Bastos Ferreira e Maria de Castro Miranda. De fato, Ceres de Bastos Ferreira, Frei Nazareno Confaloni, Maria de Castro Miranda e Maria Guilhermina Fernandes[4] foram congressistas na Seção de Artes Plásticas, e, nessa mesma seção, Henning Gustav Ritter teve aceitada a sua tese "Iniciação artística desde o jardim de infância" (GROISMAN, 2021, pp. 206-208).

Ainda que professor em uma instituição convidada a participar do Congresso, Confaloni não integrou a lista de 110 artistas convidados a concorrer ao Salão: submeteu-se à Comissão de Seleção e inscreveu quatro trabalhos (imagem 4). E foi o único artista goiano participante do evento.

3. Diz a nota: "Sábado, com destino a Porto Alegre, seguiram os alunos da Escola Goiana de Belas Artes, que tomarão parte no Congresso Sul Americano de Artes, a realizar-se a partir de hoje. Representarão a E.G.B.A. o Frei Nazareno Confaloni, que irá como chefe da caravana, e as alunas: Sonia Costa, Ceres de Bastos Ferreira e Maria de Castro Miranda".
4. Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes é a escultora Maria Guilhermina (1932), mineira radicada em Goiás e formada pela Escola Goiana de Belas Artes em 1959.

Embora o art. 6º do regulamento do Salão limitasse a inscrição de no máximo três trabalhos em cada seção (desenho, gravura, escultura e pintura), na ficha de inscrição de Confaloni constam quatro pinturas a óleo, de medidas não especificadas: *Retrato*, *Ecce Homo*, *Paisagem italiana* e *João no deserto*. No mesmo documento, autorizou o Instituto de Belas Artes a vendê-las, definindo o preço individual de Cr$ 3.000,00 (três mil cruzeiros) para *Ecce Homo* e *João no deserto* e de Cr$4.000,00 (quatro mil cruzeiros) para *Retrato* e *Paisagem italiana*. Das pinturas inscritas, *Ecce Homo*, *Paisagem italiana* e *João no deserto* foram as incluídas no Catálogo Geral do salão, sob números 174, 175 e 176, respectivamente[5].

O documento de devolução das obras à origem (imagem 5), com data de recebimento de 18 de setembro de 1958, informa que o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul enviou dois volumes com quadros para endereços distintos em Goiânia: um para Frei Nazareno Confaloni, Escola de Belas Artes, Praça Cívica 3[6], e o outro para Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes, Av. Araguaia 44 – IAPI[7].

A devolução das obras à Goiânia é um dado relevante para a reflexão sobre a trajetória da obra *João no deserto*, indicando não ter sido vendida durante o evento em Porto Alegre.

VESTÍGIOS DE UM TRAJETO

Na obra em verificação, além do carimbo, aplicado duas vezes no verso da pintura, há ainda duas palavras escritas a lápis. A caligrafia nos parece ser da mesma pessoa e o nome escrito também, no entanto, uma está quase ilegível e a outra diz "Célia". Sendo que as obras inscritas de Confaloni foram devolvidas a ele, em Goiânia, essa inscrição pode ter sido feita posteriormente à sua participação no Salão Pan-Americano.

Em entrevista concedida a Márcio Leijoto em 2019, PX Silveira, biógrafo e responsável pelo catálogo raisonné de Confaloni, desde 2014, afirmou que "mais de 90% das obras de Confaloni estão nas mãos de particulares". É certo que isso não apenas dificulta a indexação das obras como também favorece aos extravios, mesmo que involuntários, de obras pouco atraentes aos herdeiros desse patrimônio. Portanto, o nome no verso da pintura em questão pode ou não identificar a proprietária do quadro quando, e se, algum dia ele entrou ou saiu de algum acervo ou espólio. Cabe aqui lembrar que Confaloni vendeu muitas obras à elite goiana, pois "foi um grande doador em prol da causa artística. (...) participou de coletivas (...) mantendo um ateliê dinâmico, sempre com novos interessados a sua volta" (FIGUEIREDO, 1979, p.97).

Atuante como pintor e expositor, uma forte suspeita recai na possibilidade de que, em algum momento, essa obra possa ter participado do acervo da Casa Grande Galeria de Arte, de propriedade de Célia Câmara[8] ou mesmo pertencido ao seu acervo pessoal. Isso poderia esclarecer o nome Célia no verso do quadro e abrir novos rumos à investigação de sua trajetória até o leilão.

No desafio da pesquisa que segue e se amplia essa será hipótese a ser investigada e verificada. Apesar de estarmos bastante satisfeitos com as descobertas até aqui – os indícios nos permitem acreditar que se trata, efetivamente, de *João no deserto* – avançaremos a pesquisa com atenção e cuidado. Ainda nos falta, para a confirmação do achado, a contextualização, a datação e os caminhos que a trouxeram até o leilão. Uma próxima etapa terá, necessariamente, desdobramentos em Goiânia, junto a colecionadores, historiadores e ao jovem Museu Municipal Frei Nazareno Confaloni, inaugurado em 2019. Com nossa pesquisa acreditamos estar contribuindo para

5. Na relação das 670 obras no Catálogo Geral percebe-se o cumprimento do limite regulamentar de inscrição de três trabalhos em cada seção. A divergência entre o número de obras de Confaloni inscritas (4) e o de catalogadas (3) é ponto a esclarecer, pois, embora não incluído o retrato naquele catálogo, uma pequena crítica de Ermanno Ducceschi no Jornal do Dia de 6 de maio de 1958 o refere dentre as obras expostas por Confaloni: "Frei Nazareno Confaloni é o único representante de Goiás: não é muito profundo, mas bastante ousado. É presente com um retrato, 'Ecce Homo', paisagem Italiana, João no deserto. Talvez seria interessante que visse algumas obras primas dos contemporâneos; creio que o auxiliaria muito".
6. Para fins de transporte, a cada um dos volumes foi atribuído o valor de Cr$10.000,00 (dez mil cruzeiros). Intencional ou não, em relação ao volume enviado a Confaloni o valor corresponde à soma total do definido, na inscrição, para as suas obras referidas no Catálogo Geral. Assim, é plausível pensar que lhe foram devolvidas Ecce Homo, Paisagem italiana e João no deserto (Cr$3.000,00 + Cr$4.000,00 + Cr$3.000,00), as quais permaneceram expostas até o encerramento do Salão.
7. Presume-se que o volume a ela enviado seja trabalho seu não admitido ao Salão.**8.** Maria Célia Câmara, conhecida como Célia Câmara e falecida em 1998, teve intensa atividade e influência no meio cultural, empresarial e político em Goiás e Brasília. Marchand, como proprietária da Casa Grande Galeria de Arte, em Goiânia, contribuiu para a consolidação e profissionalização do mercado de arte naquele Estado. Foi casada com Jaime Câmara, prefeito de Goiânia de 1959 a 1961 e deputado federal por Goiás em duas legislaturas.

ampliar o entendimento das questões que incidem na guarda e preservação dos objetos artísticos e históricos e, mais do que isso, para a materialidade da história da cultura e da arte em nossa sociedade, ainda um tanto esbanjadora, com seus bens simbólicos e artísticos.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Festa da Cultura em Goiânia in: Imprensa Popular, Rio de Janeiro, 10 de março de 1954. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/108081/5708> Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

CATÁLOGO do 1º Salão Pan-Americano de Arte. Porto Alegre: Livraria do Globo,1958.

DUCCESCHI, Ermanno. Primeiro Salon Pan Americano de Arte. Jornal do Dia, Porto Alegre, 6 de maio de 1958, página 7. Disponível em:

FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-Oeste. Cuiabá: Edições UFMT/Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979.

GODOY, Garcia José. Goiás e a Presença de Nazareno Confaloni: um pouco da vida de Frei Nazareno – Sua obra de artista – Os primeiros tempos na Itália – Vila Boa. Depois Goiânia. Jornal OIÓ, Goiânia, abril, s/ p. 1985.

GROISMAN, Diego da Silva. I Congresso Brasileiro de Arte e I Salão Pan-Americano de Arte (1958): o lugar da arte em debate 2021, f. 281. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

LEIJOTO, Márcio. Mais Um Painel ameaçado. In: Jornal O Popular. Goiânia, 23 de outubro de 2019. Disponível em: < https://opopular.com.br/mais-um-painel-de-frei-confaloni-esta-ameacado-em-goiania-1.1916225> Acesso em: 23 de dezembro de 2023.

VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira. Metáforas do Profano na Estética Sagrada de Frei Confaloni (1917-1977). In: Anais do XXXVIII Congresso do CBHA. Santa Catarina, 2018. ISSN - 2236-0719

WHO is the #$&% Jackson Pollock? Direção: Harry Moses.Produção: Hewitt Group. EUA, 2006.

< http://memoria.bn.br/DocReader/098230/32275 > Acesso em: 5 de janeiro de 2024

BIANCA KNAAK
Bianca Knaak é professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
http://lattes.cnpq.br/2907083237085802

MARCO AURÉLIO BIERMANN PINTO
Marco Aurélio Biermann Pinto é historiador, membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul
marcobp@gmail.com

¡TOCAR LA TIERRA Y CREAR!

TOUCH THE EARTH AND CREATE TOGETHER!

Maria Cândida Ferreira de Almeida

ARTE ECOLÓGICO
CERÁMICA
ENTIDADES BIÓTICAS
CO-CREACIÓN
TERMITAS
AVISPAS ALFARERAS
HORNERO ROJO

Es común que ceramistas prueben los más diversos materiales no orgánicos en la estructuración de su trabajo. La cerámica es un arte altamente impredecible, por lo que el aprecio por los materiales industriales, cuyos resultados son menos sorprendentes, se extendió rápidamente entre artistas que buscaban minimizar las variables implícitas en su producción. Sin embargo, podemos observar otra tendencia: una búsqueda de lo incontrolable, que se basa en nuevos experimentos con materiales cerámicos básicos, utilizados en una arcilla más natural, salvaje, cruda, pura, sin procesar. Además de una reflexión sobre esta corriente, en este capítulo se abordarán experimentos realizados en el campo de la cerámica a partir del concepto de co-creación, es decir, a partir de la apropiación del organismo material de entidades bióticas, como las termitas (Cornitermes cumulans), avispas alfareras (Sceliphron fistularium y eumeninae) y una especie de hornero rojo (Furnarius rufus).

ECO ART
CERAMICS
BIOTIC ENTITIES
CO-CREATION
TERMITES
WASPS
RED OVENBIRD

It is typical for potters to test the most different non-organic materials in the structuring of their work. Ceramics is an art that is highly unpredictable, which is why appreciation for industrial materials, whose results are more unsurprising, spread rapidly among artists who seek to minimize the variables implicit in their work. However, we can observe another trend: a search for the uncontrollable that is based on new experiments with basic ceramic materials, used in a more natural, wild, raw, pure, unprocessed clay. In addition to a reflection of this trend, this chapter will deal with experiments carried out in the field of ceramics based on the concept of co-creation, that is, from the appropriation of the material agency of biotic entities, such as termites (Cornitermes cumulans), potter wasps (Sceliphron fistularium and eumeninae) and one kind of the red ovenbird (Furnarius rufus).

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUCCIÓN

El arte de la tierra –el gesto de tomar, amasar la arcilla y crear una forma– puede ser definido como un diálogo entre humanos y humanas con la naturaleza cruda en un intento de mimetizar sus procesos y sus ciclos. El arte de la cerámica requiere estudiar el funcionamiento de los materiales naturales como las arcillas, greses y porcelanas, los óxidos, las rocas, pero también los materiales orgánicos, como las maderas y los huesos que proporcionan cenizas como fundentes para los esmaltes y la celulosa que estructura el gres.

Se puede inferir que la cerámica se acerca al eco-arte desde su configuración más elemental, pues se trata de una expresión que se crea por medio de la química, la física, la geología y la biología, conocimientos que también son la base de la Ecología Natural (LAGO y PÁDUA, 1985). En el campo de la cerámica, encontramos muchos y muchas artistas que incorporan un proyecto político basado en principios ecológicos en su *poiética*, es decir, en su proceso de creación artística, quienes, además, proponen que la minimización de la actual crisis ambiental solo se alcanzará por medio de un profundo cambio en la economía, en la cultura del consumo y en la manera como las y los humanos nos relacionamos con la naturaleza.

Estos principios van más allá de la preservación del medioambiente, pues es adecuado comprender la naturaleza como sujeto de derechos, y, por ende, hay que pensar en la propia emancipación de las cosas. Como anticipa Ailton Krenak: no es posible seguir configurando el medioambiente como una bodega inagotable al servicio de los humanos. Dentro de este concepto, la naturaleza no es una bodega de insumos para la producción, sino un espacio donde coexisten diversas formas de vida, numerosos fenómenos biológicos, físicos y químicos que interactúan y se complementan, alimentándose recíprocamente.

La realidad humana se transforma al reconocer que los objetos que la afectan son una potencia material que actúa sobre ella. Las ideas inspiradoras de los Derechos de la Naturaleza -analizadas por Cortés-Nieto y Gómez-Rey (2023) demuestran que se persiguen cambios políticos y legales importantes para la sustentabilidad de la vida en el planeta. En la actualidad, lo que se busca es "el reconocimiento y validación política de formas de ser, saber y hacer (ontologías) radicalmente relacionales y ecocéntricas que entienden la vida en los territorios como constituida por entramados de relaciones entre humanos y no humanos" . Las y los investigadores nos convocan "a entender a los humanos y los no humanos como integrantes de una misma comunidad moral regida por principios de relacionalidad, interdependencia, complementariedad y reciprocidad, entre otros" (CORTÉS-NIETO y GÓMEZ-REY, 2023, p135.).

Este capítulo está basado en la noción de que los derechos de la naturaleza, postulados por sus defensores, están fundados en la concepción de que la devastación del medioambiente es un mal moral que debe ser detenido. La concesión de derechos legales a no humanos no es en sí misma revolucionaria o incluso inusual. El artículo citado también recalca que la Suprema Corte de Justicia de Colombia dictaminó en 2018 que la Amazonia de este país era un sujeto de derechos y ordenó que el gobierno tomara medidas para protegerla. En 2016, un fallo de la Corte Constitucional colombiana determinó que el río Atrato tenía personalidad jurídica y el derecho a ser protegido, conservado y restaurado (CORTÉS-NIETO y GÓMEZ-REY, 2023, p.133-161).. Al reconocer el derecho a la preservación, al cuidado, a la dignidad, el derecho de estar ahí, las materias y animales que hasta entonces estaban a disposición de los huma-

nos ganan otro estatuto, mientras que el humano se deshumaniza como ser dominante (SAFATLE, 2019).

LA CERÁMICA COMO ECO-ARTE

A diferencia del *land art* o *earth art*, que privilegia el espacio como base del concepto, el eco-arte señala un sistema con distintos actores y materialidades en acción, relación o influencia recíproca entre entidades bióticas o materiales orgánicos e inorgánicos. Se trata de un conjunto de seres vivos insertados en una zona específica, cuyos factores abióticos con los que interactúan estos individuos son relevantes para la creación de la obra. En el campo del arte, la cerámica mantiene una profunda conexión con la naturaleza, dado que la tierra misma es la base de esta forma de arte.

La cerámica es un arte con gran multiplicidad de formas y acercamientos: va desde la representación hiperrealista de hechos en moldes humanos hasta una búsqueda de la autonomía, en la que se vale de las leyes propias del barro, aunque anclada en la personalidad productora y en el ambiente histórico del cual la obra es originaria. En este interregno caben muchísimas expresiones y experimentaciones, ampliadas por la pasión que este arte sigue provocando en distintas partes del mundo. Por su aspecto utilitario, todas las culturas tienen la alfarería en los orígenes de su historia material. La cerámica está presente en las culturas de todos los pueblos, aunque en la actualidad algunas tradiciones tienen más renombre, como la japonesa. Las técnicas utilizadas también tienen un abanico amplio, que incluye el rescate de la quema primitiva hecha con carbón en huecos de la tierra, hasta hornos que atienden las más distintas metodologías de aplicación de los esmaltes en una gran variedad de temperaturas, aparte de ser posible contar con recetas preprogramadas en la fábrica de las máquinas de quema. En este tipo de creación, los movimientos incontrolables de la obra son minimizados en una producción en la cual se desea la previsibilidad. En el arte de la alfarería cabe esta tensión entre quienes aprecian su condición incontrolable y quienes tienen como objetivo la seguridad en los resultados.

Esta propuesta se acerca y se aleja de la definición de Magdalena Mastromarino, quien piensa la co-creación dentro del concepto de agencia, como lo que está propuesto en este texto, pero opta por definir las prácticas como bioartísticas[1] y no como eco-art, aunque parte del mismo principio ya que son producciones insertadas en el territorio. Así Mastromarino define "bioarte":

> El conjunto de prácticas que relacionan arte, biología y tecnología, la misma se sitúa en esa extensa genealogía que a partir de las vanguardias busca unir arte y vida. Lo vivo, como aquello que contiene la experiencia del mundo, ha sido el modelo no solo del arte y de la vida artificial, sino también de una gran cantidad de artefactos, máquinas y dispositivos. Sin embargo, el bioarte (…) también supone una hibridación entre lo biótico y lo abiótico. Dando cuenta del carácter en última instancia inasible de lo vivo la agencialidad es pensada, ya no como el resultado de entes bióticos y abióticos que interactúan en una oposición binaria, sino más bien como un despliegue en red, que supone (...) desprenderse de las consideraciones exclusivamente vitalistas de la agencia, la cual ya no puede ser pensada como propiedad exclusiva de lo vivo, sino a partir del carácter productivo de la materia, ya no como sustancia estática o pasiva, sino abierta a su devenir generativo (MASTROMARINO, 2022, p.86).

1. Para una historia del bioarte, que, sin embargo, tiene como condición sine qua non la tecnología en el concepto, es decir, la biología como una tecnología que propicia una poiética al artista, y que en todos los casos mantienen el protagonismo de los humanos, por esto, los otros nombres son arte biónico, arte genético, arte biotecnológico, arte transgénico. Ver: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. Bioarte. Contextualización histórico-artística de las relaciones entre arte, biología y tecnología. Tesis doctoral, departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona: 2014.

En la definición de esta investigación, la co-creación es la unión del esfuerzo de un ceramista genético y el de uno formado en las metodologías transmitidas por una elección estética humana, en un trabajo cooperativo que intenta romper las jerarquías autorales y el antropocentrismo en el arte.

Mastromarino configura su perspectiva en el campo del poshumanismo y nuevos materialismos, corriente filosófica que preconiza la crisis del Antropoceno en favor de "mundo en compañía, ensayando nuevas formas de parentesco, modos de vivir y morir con, en tanto jugadores multiespecies que somos": "Incorporando los reinos naturales, antes separados y clasificados, el poshumanismo se abre hacia los diversos modos de lo viviente. Esta redefinición de lo humano implica romper con los límites de género, especie, etc., en pos de una naturaleza ya no pensada como un todo compuesto por partes individuales y diferenciadas, sino a partir de sus relaciones recíprocas" (MASTROMARINO, 2022, p. 85).

Los especímenes y sus nidos

En esta reflexión me gustaría traer al debate la incorporación de las obras de entidades bióticas, es decir, aquellos seres que forman parte de la naturaleza, que poseen vida y que, en una relación con elementos abióticos, producen, en el caso de este estudio, una obra con barro, tales como las termitas (Cornitermes cumulans), el hornero común (Furnarius rufus) y las avispas alfareras (Sceliphron fistularum y eumeninae), las cuales pueden aportar, con sus nidos abandonados o destruidos por la actividad agrícola, a la creación artística, expandiendo el campo del eco-arte. Con más o menos grados de éxito es posible transformar estos nidos en obras de arte, y mediante la tecnología de la cerámica expandir su sobrevida material.

El éxito de esta transformación suele estar estrechamente relacionado con la estructura de las obras. Mientras los nidos de las avispas alfareras son prácticamente una pieza lista para ser quemada, los nidos de las termitas pueden ser muy frágiles cuando son quemados enteros, y los nidos del hornero pueden mantenerse íntegros, aunque necesiten cuidados.

Con poca diferencia con la arcilla salvaje, el material como el de los nidos suele ser utilizado por ceramistas cuyo objetivo es emplear arcillas no procesadas y que casi no ofrecen la posibilidad de hacer piezas funcionales; para esto son empleadas greses recolectados en arroyos, así la quema obtiene una gran variedad de matices del hierro y otros minerales que hacen parte de la estructura natural de la tierra. Los nidos de hornero y de termitas no presentan la variedad de matices, ya que el barro es muy mezclado al ser estructurado, mientras que los capullos de las avispas presentan variedad de color y más resistencia tras la quema.

LOS MONTÍCULOS DE LAS TERMITAS

La termita colabora con estos principios al equilibrar el ecosistema, ya que forma pequeños canales en la tierra, permitiendo el drenaje y la aireación del suelo. Esto ayuda a la estructuración y fructificación de la superficie. Una construcción de termitas favorece la diversidad de especímenes por servir de abrigo a entidades bióticas distintas (GALLEGO, 2013). Según Gallego Ropero, la importancia de las termitas puede ser constatada en su forma de ocupación, y son consideradas, entre otras entidades bióticas, "ingenieros de ecosistemas", puesto que "producen estructuras (coprolitos,

nidos y galerías) a través de las cuales modifican el medio donde viven, provocando dos efectos contrapuestos en la descomposición de la materia orgánica" (GALLEGO, 2013, p.5). Con esta forma de ocupar el medioambiente, las termitas, "aceleran su velocidad de reciclaje, lo que facilita la actividad microbiana y favorecen su conservación a largo plazo porque inmovilizan en estructuras biogénicas estables" (GALLEGO, 2013, p. 5). Gallego describe así la producción y utilización de los montículos de las termitas:

> *C. cumulans* construye nidos epigeos, se alimenta de pastos, restos de plantas y madera podrida. Para la construcción del nido, estas termitas utilizan tierra, saliva y heces, modificando el ambiente y generando condiciones especiales de temperatura y humedad en su interior. Los termiteros de *C. cumulans* son grandes y resistentes y ofrecen protección contra el clima y los depredadores para diferentes especies, además de ser una fuente importante de nutrición. *C. cumulans* ha sido considerada una especie clave en la ecología del cerrado porque es muy abundante y porque muchas especies de fauna pueden asentarse en el termitero y algunas plantas logran reproducirse y desarrollarse dentro de él" (GALLEGO, 2013, p.8).

Sin embargo, no es solo como agentes ecológicos que las termitas son importantes. En Brasil, el material producido por ellas en la confección del nido sirvió de modelo de una papita utilizada para la estabilización del solo en carreteras. En el campo de la alfarería, montículos de termitas muy grandes son utilizados como horno de alfarería por artesanos de regiones del Pantanal brasileño.

Sin embargo, las termitas y sus montículos son entendidas, en general, como plagas u obstáculos para la mecanización del campo, que deben ser extirpados, principalmente por medio del uso de veneno.

El artista paraguayo Fidel Fernández optó por usar como material el takuru, nombre dado a los nidos de termitas en Paraguay. Al explicar su poiética, señala la situación ecológica del montículo:

> Vine con la idea de innovar, de hacer algo diferente. Y justo mi papá estaba limpiando el terreno (en Cerrito) para plantar mandioca. Había un tacurú enorme que él echó. Le pregunté por qué lo dejó así, por qué no lo rompió. Y me dijo que intentó, pero que no pudo porque era muy duro. Y ahí empecé a pensar cómo moldear ese bloque de tierra. Traje a mi casa y encontré la fórmula para trabajar este material que era duro, resistente, pero a la vez frágil. Y como yo trabajé en la parte de la albañilería, me surgieron las ideas y pude hacer esculturas. Hice unas quince obras (RUBI, 2012)[2]

2. Ver algunas de las obras en: https://www.portalguarani.com/1956_fidel_fernandez.html

Fernández, sin embargo, no quema las piezas y, como relató en comunicación personal (07/04/2023), optó por detener la deterioración con una capa de celadora acrílica muy aguada en una proporción de una para dos de agua, que hace que la pieza adquiera un aspecto barnizado.

Como ya fue descrito, para su uso en la cerámica artística, las casas de las termitas quemadas integralmente son muy frágiles debido a sus múltiples canales interiores y al uso extensivo de celulosa moldeada con saliva en su confección. Sin embargo, pequeños fragmentos de los abrigos de las termitas aguantan las dos quemas de la cerámica, y se pueden emplear esmaltes en su forma final, proporcionando formas y texturas muy particulares:

Imagem 1. Cândida Ferreira Takuru pantaneiro, montículo quemado con vidrio, 2023. 20cm, fuente: foto Fred Gustavos.

CASA DEL HORNERO COMÚN (FURNARIUS RUFUS)

El nido del hornero está hecho por una pareja de pájaros, quienes, de cuatro a cinco días, construyen su nido utilizando una mezcla de arcilla y paja que llevan desde el suelo hasta el sitio del nido en hasta cientos de viajes. La casa es construida de espaldas al punto cardinal de donde provienen los vientos dominantes; comúnmente es dividida en dos espacios, separados por una pared que resguarda mejor a los huevos.

Imagem 2. Casa de Horneros rojos em Bom Jardim, Mato Grosso, 2022, fuente: registro de la autora

Con una obra de medio formato, con 18 a 20 centímetros de alto, es una obra acabada. Su diseño provoca una gran pasión entre los ceramistas que se identifican con el pájaro y reproducen su nido, no solo en la artesanía sino también en el arte contemporáneo.

Una posibilidad es la apropiación del objeto natural en su autonomía, como hizo Celeida Tostes, ceramista considerada una de las figuras latinoamericanas más originales en el arte escultórico contemporáneo, como sus estudiosos suelen definirla. Una de sus obras de impacto y visibilidad es la instalación Aldeia Funarius rufus, que se define primero como "Aldeia" (aldea), surgida en 1981, aunque en las diferentes versiones ampliadas posteriores se nombró definitivamente como "Aldeia Funarius rufus"[3].

En su texto titulado "Fendas", Celeida Tostes explica su proyecto con las entidades bióticas, sin embargo, solamente los nidos de horneros llegaron a una forma desarrollada:

> O trabalho que agora apresento é uma parte do estudo que venho fazendo dos bichos ceramistas. O nome que penso dar ao projeto por inteiro é "Ovos da Terra", incorporando as "Fendas" (casas de João-de-barro), os "Falos" (casas de cupim) e os "Sacos" (casas de vespas). Em outros países o João-de-barro é chamado de Forneiro, pois o seu ninho tem a forma de um forno (de broa). O João-de-barro, seu ninho, me despertou sempre um interesse imenso. Ele nada aprendeu com o Homem. Tudo o que faz é a Natureza. Traz a bagagem da Tecnologia necessária para preservação da sua espécie. Seu ninho, sempre contra a direção da chuva e do vento é capaz de resistir a aproximadamente dez dias de chuva pesada (SILVA y LONTRA, 2021, p. 108).

Tostes rompe con la separación humano-naturaleza, uniendo naturaleza y sociedad en la propuesta que llegó a término cuando trabajó con el concepto principal de los nidos de barro construidos por el pájaro "joão de barro" u hornero común, a la vez que tomó como referente a la comunidad indígena xavante y al propio cuerpo de la mujer:

> Las conductas instintivas y otras reminiscencias etnográficas (al ubicar las piezas en espiral, remitiendo a la disposición de las aldeas indígenas Xavantes). En esta propuesta dedica tres años de investigación, generando piezas similares a los nidos en barro crudo o en cerámica (asumiéndolas los propios pájaros aptas para albergar a sus polluelos). La instalación de "Aldeia Funarius rufus" cuenta, además de las piezas de barro, con fotografías de nidos reales, paneles con los resultados de la composición química del barro que utilizan estas aves y otros escritos de la artista sobre el "joão de barro". Esta obra se presenta en diversas ocasiones y muestras, en diferentes ciudades de Brasil y el extranjero" (RUEDA FERNÁNDEZ, 2019, p. 619).

Al mezclar nidos colectados y otros modelados por ella, hay una ruptura de la jerarquía tradicional en la que el humano manipula y domina los materiales naturales, reconociendo la autonomía de la forma creada por el hornero. Otro aspecto importante es que el modo de hacer el nido del hornero se torna un paradigma para la ceramista Celeide Tostes, quien compone su obra con un mimetismo de los materiales utilizados por el pájaro, puesto que:

3. Las obras de Celeida Tostes pueden ser vistas en Silva, 2006; Santos, 2011 (https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNSP_48a806509aebc79deae76db812cca6ec) ; Rueda Fernandez, 2019 (https://addi.ehu.es/handle/10810/39106) , y Silva & Lontra Costa, 2021 (https://www.memoriaemovimentossociais.com.br/?q=pt-br/node/13)

> Uma casa de João-de-barro por mim mandada analisar pelo Instituto Nacional de Tecnologia do Rio de Janeiro foi registrada como mineral, e, corresponde, rigorosamente, a uma composição do mineral argila apresentando variações que dizem respeito a matérias orgânicas.
>
> A forma de construção do ninho, corresponde a uma espiral, e, o modo de construí-lo pode ser comparado com a forma de construção de potes indígenas – método de rolinhos. O barro ele carrega no bico.
>
> O ninho é abandonado geralmente quando os filhotes já podem voar.
>
> Os ninhos que apresento foram encontrados livres. Interferi em um deles: submeti-o a uma temperatura de 800º C. Perdeu a força.
>
> Tentei, em meu trabalho, seguir a análise química do I.N.T. Quanto às matérias orgânicas, foram usados o mesmo capim encontrado no ninho e enzimas colhidas da saliva de várias pessoas partindo do pressuposto das várias enzimas fabricadas pelo João-de-barro durante o seu trabalho.
>
> Não queimei minha peça. Ficou fraca (SILVA y LONTRA, 2014, p.108)

Los experimentos de Tostes con los nidos del hornero común llegaron a una obra frágil, quebradiza, así que la ceramista brasileña optó por quemar solo algunos nidos a 800 grados para su instalación y copiar los materiales, además de las formas creadas por el pájaro para su obra, cuyo título es a la vez homenaje y reconocimiento de autoría de la esta entidad biótica –Aldeia Furnarius rufus– y esta es la receta de la pasta cerámica copiada de los horneros:

> PROPORÇÕES APROXIMADAS
> Barro comum ferruginoso: 70%
> Palha de arroz: 10%
> Capim: 2%
> Estrume de boi:15%
> Esta proporção de adobo se aproxima da análise química de uma casa de João de Barro. (Silva & Lontra Costa, p. 86)

El problema ecológico no pasó desapercibido en el uso de las casas de horneros, como relata la investigadora Elaine Regina dos Santos en su tesis sobre Tostes. La instalación, al ser divulgada en una revista de arte, recibió la crítica de un lector, a quien el trabajo le parecía "antiecológico", basada en informaciones de ornitólogos. La artista contestó que el pájaro no retorna a su nido tras la cría de sus pollitos. Tostes utilizó solo cinco nidos de horneros en su trabajo, completado por 41 nidos confeccionados por ella. Así, según Santos, citando a la artista, se confrontaron dos "ceramistas": uno con la tecnología genética y otra, la misma Tostes, quien recorrió a la tecnología adquirida por el humano: "Era como si cada uno tuviera su tecnología apropiada" (SANTOS, p. 136).

LAS AVISPAS ALFARERAS (SCELIPHRON FISTULARUM Y EUMENES)

Los himenópteros (del griego himen = membrana y pteron = ala), orden a la cual pertenecen las avispas alfareras, reciben su nombre por sus alas membranosas. Se les conoce popularmente como abejas, avispas, abejorros, hormigas y otros, con diferen-

tes nombres regionales que distinguen a cada grupo, género o especie. Los insectos de este orden viven en colonias o solitarios, y construyen capullos utilizando diversos sustratos como cera, tierra, resinas, celulosa y otros materiales. Sin embargo, las avispas alfareras, que construyen sus nidos de barro, son siempre solitarias. La relación del hombre con los himenópteros es antigua y extensa, puesto que su importancia económica está en actuar en la polinización, el control biológico, la producción de cera y miel, pero también es señalada negativamente, como las termitas, en forma de plagas agrícolas, especialmente hormigas. Se estima que existen entre 110 mil y 130 mil especies de este grupo en el mundo, número que dificulta su estudio en el campo biológico. Las avispas particularmente tienen una literatura resumida, con estudios más enfocados en su nidificación artificial.

Las avispas alfareras toman su nombre de su habilidad para construir nidos moldeando el barro. Siguen un proceso semejante al del pájaro hornero común, por medio del cual van a la orilla de una charca o a la tierra recién regada, húmeda, y hacen pequeñas pelotitas con el barro, que luego transportan hasta el sitio donde están construyendo el nido. Estos nidos pueden tener la forma de una vasija de barro parecida a un ánfora romana, así que tienen forma tubular, con el extremo superior ovalado, con extremo basal con una leve disminución en forma aguda, en disposición uno al lado del otro. Por su parte, el nido de la avispa *eumeninae* tiene forma redonda, con una apertura cuya imagen remite a un seno humano. Las avispas alfareras construyen sus nidos en sitios resguardados y a la sombra, en muchas ocasiones eligen puertas o ventanas y, por esto, solemos tenerlas cerca.

Los capullos de tierra de las avispas alfareras forman muy a menudo una serie de módulos, aunque hay módulos individuales. Después de construir una celda, la hembra captura arañas u orugas, las paraliza picándolas con su veneno y luego las inserta en el nido como un forraje y receptáculo para sus huevos. Luego, sellan las celdas con una especie de barbotina. Después de haber depositado estas arañas, fuente de alimento para las larvas, en los nidos, la avispa se va y deja crecer a las larvas independientemente, hasta que puedan salir. Y una vez que salen las avispas, se pueden recolectar estos nidos.

Imagem 3. Registro de un nido de avispas, 2023. 2cm, fonte: Candida Ferreira

La anidación es prolongada y asincrónica; las generaciones femeninas a menudo se superponen. Las hembras muestran cuidado parental a largo plazo a través del aprovisionamiento progresivo, eliminando escombros, reparando daños y atacando a posibles invasores. Estas avispas hacen todo solas: no practican la división del trabajo. Los machos patrullan los lugares de recolección de agua, visitan el espacio de nidificación y se asocian con nidos activos, apareándose allí y en vuelo. Las hembras protegen activamente los nidos, pero los machos que cuidan los nidos, cuando son desafiados, simplemente se retiran. La entrada distintiva en forma de embudo ayuda a las hembras a defender los nidos físicamente; después de desmantelado el material de cierre de la celda, se construye un capullo nuevo para cada larva. Los nidos contienen hasta ocho celdas; la construcción y el aprovisionamiento totalizan unos siete días por celda.

Los talleres de cerámica tienen barro húmedo y el agua necesaria para la confección de estos nidos, lo que hace que sea común su presencia en estos espacios, como relata Tostes, por ejemplo. Esta cercanía suele inspirar a muchos artistas frecuentemente, mimetizando las formas de las avispas. Los ingenieros de alta tecnología digital también se inspiraron en estos insectos para la creación de una impresora 3D que lleva su nombre: "Wasp"[4].

Las avispas alfareras (*Sceliphron fistularum* y *eumeninaes*) son las mejores ceramistas; sus nidos, tras ser quemados, tienen la fuerza de una cerámica convencional y pueden ser utilizados en proyectos estéticos. Fue esto lo que hizo el ceramista Jorge Hernández Lince: coleccionó y quemó nidos de avispas alfareras (Sceliphron fistularum) a 1.000 grados, la misma temperatura que utiliza para quemar sus piezas artísticas.

En 2019, en el Museo della Ceramica di Savona, Italia, se presentó la exhibición "Networks in ceramic: from potter wasps to 3D printing"[5], en la cual, en contraste con la impresora 3D Wasp, fueron presentados los nidos recolectados, quemados y coleccionados por Hernández Lince. Este fue un trabajo multidisciplinario que reunió a Michael Ohl, entomólogo y curador del Museo de Historia Natural de Berlín; Simonetta Fadda, video artista[6] Enrico Perrucci (WASP) y el ya citado Jorge Hernández (ceramista), bajo la dirección artística de Tiziana Casapietra, es decir, reunió entomología, arte contemporáneo, cerámica tradicional, e investigación científica y tecnológica.

El proyecto curatorial comenzó con la observación de dos tipos particulares de avispas alfareras: – Sceliphron y las Eumeninaes, Ambos tipos de avispas solitarias construyen sus capullos en arcilla, donde depositan su huevo con una reserva de alimento para la larva. Intentando conceptualizar el trabajo de Hernández, el crítico Roberto Costantino, del Istituto Ligustico di Patafisica Contemporanea, lo acercó al *ready made* de Marcel Duchamp, aunque el hecho de quemar los nidos hace que los objetos dejen de ser una cosa encontrada para recibir una intervención del artista. Sin embargo, algunos gestos unen artista y avispa, según Hernández: "Yo vivía en Albisola Superiore, cerca del río Sansobbia y las avispas alfareras todavía van a buscar la arcilla junto al río, en esas canteras donde una vez fueron los alfareros a buscarla. Este tipo de avispa comparte nuestro uso de la arcilla para construir" (2018), y los paralelos siguen, ahora explicados por Constantino:

> Las avispas alfareras recogen la tierra cruda y con su propia saliva la vuelven maleable hasta el punto de producir la llamada "barbotina", un aglutinante líquido de consistencia cremosa que los alfareros también suelen obtener mezclando la arcilla

4. Ver: https://www.3dwasp.com/en/

5. http://musa.savona.it/museo-dellaceramica/en/italiano-a-tu-per-tu-con-jorge-hernandez/

6. Sono Vespa de Simontetta Fadda: https://www.youtube.com/watch?v=2ilewXWGis

> con agua y que se utiliza unir piezas de una misma obra trabajadas por separado. El segundo acto al que dan lugar las avispas alfareras es propiamente constructivo, adoptando una técnica constructiva que aún hoy se enseña en nuestras escuelas de cerámica, la técnica "colombina" que consiste en modelar unos "salamini", los llamados colombini, y en ir pegándolos uno encima del otro, presionando la arcilla. Tercer punto, vistos más de cerca, estos nidos también se caracterizan por tener bóvedas de cañón, o más bien el mismo tipo de arquitectura que los hombres hemos estado utilizando durante milenios para obtener techos irregulares. ¿Qué más has aprendido como ceramista de tus amigas avispas? (CONSTANTINO, 2018).

Y el ceramista contesta:

> La avispa alfarera no solo mezcla tierra con saliva, porque necesitaría una enorme cantidad de saliva. La avispa selecciona la arcilla, recoge una tierra que ya tiene un índice de humedad muy alto, crea una pelota con sus patas y la lleva a donde necesita. Luego comienza a construir nidos con forma modular. La forma es inducida por las posibilidades del material y por tanto reducida a su esencialidad, dictada también por los contextos constructivos contingentes. Además, esta forma modular se adapta perfectamente a las larvas que tendrán que contener los nidos y de las que parecen moldes. En cualquier caso, se trata de módulos y las avispas alfareras crean muy a menudo estructuras modulares, similares a nuestras casas adosadas" (HERNANDEZ, 2018).

Hernández no interviene en los nidos, como él explica:

> Tomo los nidos y los dejo como están. Pero también decidí quemar los nidos para darlos a conocer. La avispa alfarera nos cambia el tamaño, nos baja a un orden de

Imagem 4. Jorge Hernandez, Le vespe vasaie di Albisola. Terracotta. Foto: Fulvio Rosso. Istituto Ligustico di Patafisica Contemporanea. Fuente: http://musa.savona.it/museodellaceramica/a-tu-per-tu-con-jorge-hernandez/

magnitud más realista y absolutamente saludable. No creo que las avispas aprendieran de nosotros: es más probable que fuéramos los humanos quienes tomamos el ejemplo de su arquitectura. Luego, las avispas alfareras me hicieron entender mejor los diferentes tipos de suelo en el área. También encontré algunos nidos hechos con dos o tres tipos de barro, entre los cuales reconocí mi tierra blanca ya semi procesada y que aprovecharon. En resumen, las avispas alfareras prueban la tierra y seleccionan la que está húmeda en el punto adecuado para sus propósitos" (HERNÁNDEZ, 2018).

CONSIDERACIONES FINALES: ROMPIENDO LA DIVISIÓN DE LO HUMANO/ ANIMAL

El trabajo con los nidos requiere de cuidado y atención con su desocupación. Para su uso en el arte, tendrá que estar ya abandonados por cualquier especie viva. Esta obra vacía de su función inicial –la reproducción y abrigo de las entidades bióticas– no tiene más "utilidad" para la ecología del ambiente en el cual está insertada. Este objeto abandonado, o destruido por la economía humana, puede tener sobrevida en el arte. Aunque hay otros medios para preservar las formas naturales, como vimos con la obra de Fidel Fernández, quien usó resina, y de Celida Tostes, que dejó los nidos sin quema, pero que están guardados en museos. El método más efectivo para traer la pieza al campo de la cerámica es la quema, y es así transformada por la misma tecnología que crea cerámicas: quema y pintura con esmaltes. Este proceso trae las piezas de las entidades bióticas aun campo expandido del arte en el que trabajan en conjunto humanos y humanas, pájaros e insectos, con igual agencia en la creación. Tostes incorpora en igualdad sus nidos y los de los horneros, mezclados en la instalación; mientras que Hernández Lince presenta su colección de nidos autónomamente, teniendo como intervención la quema y su desplazamiento del lugar en el que fueron creados. La opción del Hernández Lince ofrece una autonomía plena del objeto: este está dado por las avispas, quedando una suspensión entre producción estética y producción biológica. La vida efímera deja de ser la teleología del nido para dar lugar a una permanencia que va más allá de su finalidad, y de su capacidad misma de sobrevivir en el ambiente.

REFERENCIAS

CONSTANTINO, Roberto. A tu per tu con Jorge Hernández (entrevista). Istituto Ligustico di Patafisica Contemporanea. Savona: 2018. In: http://musa.savona.it/museodellaceramica/a-tu-per-tu-con-jorge-hernandez/

CORTÉS-NIETO, Johanna del Pilar; GÓMEZ-REY, Andrés Los derechos de la naturaleza entre la emancipación y el disciplinamiento. In: Revista Derecho del Estado. n.º 54, enero-abril de 2023, pp. 133-161.

GALLEGO ROPERO, María Cristina. Coabitação e interação entre formigas e cupins em ninhos de cornitermes cumulans em áreas de cerrado e pastagem no Brasil central. Brasília: UNB, 2013. https://repositorio.unb.br/handle/10482/13580

LONTRA, Marcus; SILVA, RaqueL (Org). Celeida Tostes. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014. https://www.memoriaemovimentossociais.com.br/?q=pt-br/node/13

MASTROMARINO, Magdalena. Prácticas bioartísticas y territorios de cocreación. La

desjerarquización de la agencialidad humana. In: Cuadernos de Historia del Arte - Nº 38, NE Nº13m febrero-junio, Mendoza: Instituto de Historia del Arte, 2022.

MURGAS, Alonso; OSORIO ARENASO, Miguel; QUINTERO, Diomedes; MIRANDA, Roberto; GUTIERREZ LANZAS, Julio. Aprovisionamiento de nidos por la avispa alfarera Sceliphron fistularium (Dahldom, 1843) (Hymenoptera: Sphecidae) en Panamá. Aporte Santiaguino, 14(2): 2021. In: https://doi.org/10.32911/as.2021.v14.n2.800.

RUBI, Javier. En primer plano. ABC: 2012. In: https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/abc-revista/en-primer-plano-438713.html

RUEDA FERNÁNDEZ, Laura. Latinoamérica, la presencia del barro y la cerámica en la escultura: del pasado al presente. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea. Facultad de Bellas Artes / Arte Ederretako Fakultatea: 2019.

SANTOS, Elaine Regina dos. Celeida Tostes: o barro como elemento integrativo na Arte Conteporânea. 2011. 235 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

MARIA CÂNDIDA FERREIRA DE ALMEIDA
Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1985), mestrado em Educação, com uma dissertação sobre ensino de artes pela Universidade Federal de Mato Grosso (1994), e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Publicou a tese de doutorado em literatura comparada Tornar se Outro: o topos canibal na literatura brasileira (2002) e o livro de artigos Ler em cores (2011) e Encajes ético, étnico y estético: arte y literatura de negros (2017). Investigadora do grupo de pesquisa Estudios Comparados de Artes, membro do coletivo Ceramistas do Mato, junto ao qual desenvolve pesquisa teórica e artística sobre cerâmica.
http://lattes.cnpq.br/9557650771533939

ARTES INDÍGENAS NO BRASIL: UM OLHAR A PARTIR DA 34ª BIENAL DE SÃO PAULO MOQUÉM SURARÎ

INDIGENOUS ARTS IN BRAZIL FROM THE PERSPECTIVE OF 34 SÃO PAULO BIENNIAL MOQUÉM SURARÎ

Larissa Lacerda Menendez
Letícia Leite Sabóia Rabelo Aroucha
Ricieri Carlini Zorzal

EDUCAÇÃO ÉTNICO-RACIAL
ARTISTAS INDÍGENAS
ARTES VISUAIS

O presente artigo tem como tema as artes indígenas no Brasil e a sua recente visibilidade no cenário de algumas instituições públicas de artes visuais. A partir do projeto de pesquisa "Acervo de artes indígenas e a Lei 11.645/08" e de atividades do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade, faremos uma breve revisão bibliográfica sobre o tema, a partir da perspectiva antropológica de Boas (2014), Gell (2021) e Lagrou (2009), entre outros. O objetivo principal deste artigo consiste em analisar a 34ª Bienal de São Paulo e a Exposição Moquém Surâri como marco histórico para o reconhecimento das artes indígenas brasileiras e educação étnico-racial.

ETHNIC-RACIAL EDUCATION
INDIGENOUS ARTISTS
VISUAL ARTS

The theme of this article is indigenous art in Brazil and its recent visibility on the stage of some public visual arts institutions. Based on the research project "Collection of indigenous arts and Law 11.645/08" and the activities of the Memory, Arts and Ethnicity Study Group, we will carry out a brief bibliographical review on the subject, from the anthropological perspective of Boas (2014), Gell (2021) and Lagrou (2009), among others. The main aim of this article is to analyse the 34th São Paulo Biennial and the Moquém Surâri exhibition as a historic turning point for the recognition of Brazilian indigenous arts and ethnic-racial education.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Este artigo busca analisar o contexto atual das Artes Indígenas Brasileiras, ora denominada Arte Indígena Contemporânea (AIC), em que os povos originários e suas culturas têm visibilidade em instituições de grande porte que fomentam as Artes Visuais no Brasil. Embora a inserção de artistas indígenas nestas instituições seja recente no âmbito nacional, estas produções foram investigadas pelos antropólogos em períodos anteriores. Layton (1991) aponta em seu estudo sobre pintura e escultura a delimitação de sua investigação que está inserida na Antropologia Visual, ressaltando que nem toda representação visual é considerada arte. A recente inserção, no Brasil, de artistas indígenas nos circuitos oficiais de arte aproxima suas produções das reflexões no campo da estética e do mercado da arte ocidental.

Este estudo mapeia artistas indígenas em exposições nas instituições que fomentam as artes visuais, sobretudo na cidade de São Paulo. Foram feitas visitas às exposições, registro fotográfico, mapeamento de redes sociais que incluem planos de trabalho de iniciação científica e análise de textos curatoriais. Tal recente condição parece estar relacionada a algumas políticas públicas e mudanças efetivas realizadas no âmbito federal. Em 2023, pela primeira vez no Brasil, criou-se o Ministério dos Povos Indígenas, cuja ministra é Sonia Bonie Guajajara. Além disso, o nome da Fundação Nacional do Índio mudou para Fundação Nacional dos Povos Indígenas, indicando que o movimento político dos povos originários está alcançando espaços historicamente ocupados por uma elite econômica eminentemente branca (não-indígena) do nosso país.

Dentro desse movimento nacional, destacamos as grandes mudanças ocorridas no campo das Artes Visuais, cuja produção é tradicionalmente eurocêntrica, e demonstramos a relação entre o mercado das Artes, as instituições que fomentam a Arte e os possíveis impactos da inclusão de artistas indígenas neste contexto. Nomes como Jaider Esbell, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Coletivo Mahku, Arissana Pataxó, Kaya Agari, Anapuaká Tupinambá, Edgar Corrêa Kanaykõ, Camila Kamé Kanhgág, Coletivo Ascuri, Xetá Dival da Silva, Juliana Kerexu, Lucilene Wapichana, Olinda Muniz Tupinambá, Tamikuã Txihi, Ricardo Werá, Célia Xacriabá, Ailton Krenak, dentre outros, nunca tiveram espaço nesses círculos artísticos. Afinal, quem são essas pessoas? Como podemos identificá-las se no nosso processo de educação os povos indígenas sempre foram invisibilizados ou, se apareceram em algum momento, foram estereotipados?

A AIB é um tema de suma importância que é invisibilizado em vários campos do conhecimento. Por exemplo, cursos de graduação em Artes não abordam conteúdos sobre as produções artísticas dos indígenas brasileiros em disciplinas como História da Arte. Consoante Perini (2020) pesquisa sobre a formação de professores no campo das Artes Visuais do Estado do Maranhão investigando como conteúdos sobre arte africana, afro-brasileira e artes indígenas são abordados dentro de disciplinas de História da Arte, tornando-se um excelente referencial teórico para compreender esse processo de invisibilização da temática indígena.

A AIB representa tudo que os povos originários produzem e que possa simbolizar as culturas das diversas etnias que existem e resistem, sobrevivendo a inúmeros massacres e violências ao longo da história do Brasil e na atual conjuntura política, como reforça bem os textos da exposição *Véxoa: Nós sabemos*. Tal arte configura-se como instrumento, como uma forma de valorização das tradições, da identidade, ancestralidade, memória e cultura, pois materializam toda a tradição desses povos invisibili-

zados que precisa ser posta em local de protagonismo, não somente em instituições, eventos acadêmicos, mas de forma permanente em cursos de graduação e pós-graduação e nos currículos escolares.

De acordo com o *site* do Instituto Socioambiental, no censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 2010, os mais de 305 povos indígenas somam 896.917 pessoas, 274 línguas de diferentes troncos linguísticos. Deste total, que corresponde a aproximadamente 0.47% da população do país, 324.834 vivem em cidades e 572.083 em áreas rurais.

Ribeiro (2021) estima que a população indígena do século XVI, anterior à colonização, era calculada entre duas e quatro milhões de pessoas pertencentes a 1.000 povos diferentes. O trabalho de Darcy Ribeiro (2021) é um dos importantes aportes teóricos para estudar essas populações, considerando fatores que norteiam esses estudos como epidemias e conflitos armados que ocasionam extermínio desses povos, problemas que não podem ser analisados sem levar em conta o processo histórico que esses povos vivenciaram.

De acordo com Menendez (2019), a implementação da Lei de n° 11.645/2008, que institui a obrigatoriedade do ensino da História e das Artes Indígenas, Africanas e Afro-Brasileiras, contribuiu, junto com outras políticas públicas, para o reconhecimento das artes indígenas no Brasil. É importante ressaltar que, dentre essa diversidade de povos, cada comunidade possui sua forma de habitação, seus mitos e cosmologia, sua relação com o meio ambiente (o meio que vivem, território) e seus rituais. O sistema artístico desses povos é composto por cestaria, cerâmica, pintura corporal, arte plumária, língua, redes de relações etc.

Neste artigo daremos destaque à diversidade e complexidade desse fazer artístico para romper com o estereótipo de "índio", como se fosse uma unidade, um só povo, um só indivíduo, uma só cultura. O objetivo pretendido, então, é o de analisar as Artes Indígenas no Brasil e a sua recente visibilidade no cenário de algumas instituições públicas voltadas para as Artes Visuais.

DESCRIÇÃO DO PERCURSO METODOLÓGICO

A partir dos resultados do projeto de pesquisa "Acervo de Artes Indígenas e a Lei 11.645/08" e atividades do Grupo de Estudos em Memória, Artes e Etnicidade, fizemos uma revisão bibliográfica e documental sobre o tema. Além do suporte de Boas (2014), Gell (2021) e Lagrou (2009), essa pesquisa usou o Portal de Periódicos e o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes como bases para a construção de seu referencial teórico. As palavras-chave elencadas no início deste artigo foram utilizadas como descritores para a seleção do material bibliográfico. A pesquisa documental foi baseada no acervo do Grupo de Estudos acima mencionado e na leitura de documentos legais relacionados ao tema, em especial aqueles compreendidos no âmbito da lei que preconiza o ensino da cultura e história indígena no ensino básico, destacando a importância da disciplina de artes para este fim. Por último, mas não menos importante, a exposição foi visitada e registrada pelo primeiro autor deste artigo.

Artes Indígenas no Brasil: uma breve revisão bibliográfica

Antes de pensarmos sobre o cenário contemporâneo das artes indígenas no Brasil, vamos levantar reflexões epistemológicas sobre essa temática através de uma pers-

pectiva antropológica. A Antropologia, através do método etnográfico, observou e registrou as produções artísticas dos povos indígenas. Por outro lado, no campo das artes visuais ocidentais, no Brasil, nunca houve espaço para a produção desses povos (Terena, 2021), embora a inserção de artistas indígenas no sistema das artes tenha ocorrido em períodos anteriores como o exemplo da arte dos Maori, apontado por Goldstein (2013), pesquisas como as de Darcy Ribeiro e Berta Ribeiro na década de 1980 conferiam notoriedade e visibilidade ao que os indígenas produziam artisticamente. Por exemplo, o terceiro volume do trabalho "Suma Etnológica Brasileira" (1986) aborda a temática das artes indígenas. A tese de doutorado de Berta Ribeiro "A Civilização da Palha: A Arte do Trançado dos Índios do Brasil", contendo 308 ilustrações em 116 pranchas e 183 ilustrações no texto, mostra, com uma riqueza de detalhes, a arte do trançado. A tese de doutorado de Lúcia Hussak Van Velthem (1995) também analisa a arte do trançado da cestaria dos povos Wayana-Aparai, povo indígena que vive no estado do Pará.

Podemos verificar que a antropologia já voltava seu olhar para a arte indígena. Boas (2014) aponta que, independentemente da localidade geográfica que uma sociedade esteja inserida, sempre irá produzir objetos com ideais estéticos. Para ele, o prazer estético é sentido por todos os membros da humanidade, além do que todas as atividades humanas podem assumir formas que dão a elas valores estéticos. O autor afirma que chamamos alguma coisa de arte sempre que um objeto meramente técnico atinge um padrão de excelência ou o controle dos processos envolvidos tamanho que certas formas típicas são produzidas. Não importa aqui se as formas produzidas são simples, mas como a perfeição formal de simples atividades cotidianas como entalhe, recorte, tecelagem, um molde, música, dança ou culinária são capazes de alcançar essa perfeição na técnica e um caráter estético.

Esses aspectos formais analisados por Boas (2014) sugerem que toda sociedade produz formas estéticas, objetos, artefatos com apelo estético. Estes são adotados pela comunidade em que são produzidos e incorporados à cultura. O autor explica que um padrão perfeito de forma só pode ser obtido como uma técnica altamente desenvolvida e perfeitamente controlada, devendo haver uma reflexão íntima entre técnica e uma inclinação para a beleza.

Este questionamento sobre o que é Arte ou não passa pelo campo filosófico da estética e, possivelmente, os desdobramentos desta pesquisa possam nos levar a uma discussão interdisciplinar entre a Antropologia da Arte, o campo das Artes propriamente dito e tensões de cunho filosófico. Quando levantamos o debate sobre a arte indígena contemporânea, sempre surgem perguntas como: quem ditou o que é Arte e o que não é? Por quais motivos as produções indígenas são consideradas artesanato e não arte?

Boas (2014) realiza uma reflexão sobre as formas que podem ser consideradas artísticas, formas que são carregadas de significado. Nesse caso, um novo aspecto é incorporado às formas: a fruição. Quando a fruição vem carregada de significados, representando muitas vezes símbolos, será quando a forma e o seu significado se unem, se combinam, elevando a mente acima do seu estado emocional indiferente da vida cotidiana, tocando o campo das emoções, movimentando a subjetividade. Sim, essa fruição acontece nas "Artes Primitivas". Este termo, altamente pejorativo, não é mais utilizado, mas refere-se à época em que Franz Boas publicou essa obra, em 1927. Então, como o autor conclui em suas reflexões sobre o que é Arte, as formas criadas por

atividades humanas são características essenciais desta própria Arte. Um canto de um pássaro, por exemplo, por mais beleza que exista nele, não pode ser considerado Arte pois não é produzido por uma atividade humana.

Na sua extensa obra, Franz Boas se debruça sobre vários teóricos com perspectivas diferentes sobre o tema, que nos levam a pensar como essa discussão sobre as Artes Indígenas não podem ser dissociadas do campo antropológico. A Arte é a materialidade das sociedades. Haselberger (apud Layton, p. 23) investiga os critérios estéticos adotados pelos povos melanésios e suas formas. Assim como Boas, Firth (apud Layton, p. 23) afirma que há uma composição na obra de arte que tende a provocar reações, sensações estéticas, que são encontradas nas sociedades não-ocidentais.

Tomando como base as inquietações que Lagrou (2009) manifesta sobre as diferenças Arte e Artefato, podemos levantar outro importante aspecto sobre a temática das artes indígenas: os povos indígenas do Brasil não têm a mesma concepção de Arte que os ocidentais. Essa distinção e o papel da inovação na produção selecionada como "artística" é um debate que faz parte da história recente, como podemos ver a seguir:

> [...] Não é porque inexistem o conceito de estética e os valores que o campo das artes agrega na tradição ocidental que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza. Nossa seleção de produções artísticas indígenas brasileiras não deixará dúvidas quanto à vontade de beleza destes povos. Por outro lado, é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre o seu mundo. (LAGROU, 2009, p. 11).

Esse debate no campo das artes é recente, o que não significa para Lagrou (2009) que esses povos não possuam uma ausência de sensibilidade, de "fruição estética" como nossa sociedade ocidental costuma chamar o processo sensorial. O Belo é uma atividade meramente cotidiana, que pode estar inserida em todas as produções de objetos do cotidiano ou para fins ritualísticos, carregando um valor simbólico.

Lagrou (2009, p. 12) faz uma observação que devemos ponderar sobre arte indígena: essa veneração quase religiosa que a arte possui veio do continente Europeu, num contexto de Ocidente "Pós-Iluminista", que foi imposto socialmente quase como uma regra de categorizar e determinar o que é arte e o que não é arte. O Eurocentrismo e o Etnocentrismo criam quase que uma regra universal de conceitos sobre o campo da produção artística. A História da Arte, apresentada nos livros por uma perspectiva eurocêntrica, mostra que, muitas vezes, a arte não tem só uma função de ser apenas contemplada. Como afirma este autor, a produção artística nos centros metropolitanos pouco tem a ver com a apreciação estética. Essa produção está relacionada a uma arte conceitual sendo produzida para gerar questionamentos em seus espectadores. A arte indígena também vai além da apreciação estética e de um ideal de beleza, pois essa arte carrega significados.

> [...] A grande diferença reside na inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou

> a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo. Somente quando o design vier a suplantar as "artes puras" ou as "belas artes" teremos nas metrópoles um quadro similar aos das sociedades indígenas. (LAGROU, 2009, p. 14).

Gell (2021) afirma que essas culturas que foram dominadas pelos colonizadores são avaliadas por espectadores ocidentais como se agissem por instintos, que expressam espontaneamente os impulsos primitivos em sua produção artística e cultura. Termos como "primitivo", "tribal" são utilizados para referir-se a esses povos. Gell (2021, p. 25) acredita que, além da importância de se contextualizar a história da arte, apresentando elementos históricos para compreender melhor o processo, o momento em que aquela arte foi criada, os fatores que a influenciaram, dentre outros, a antropologia da arte tem um objetivo muito parecido, só que o foco da Antropologia seria trabalhar "a maneira de ver" de um sistema cultural. A História da Arte, por outro lado, só vai trabalhar o período histórico. Sobre esse olhar, essa maneira de ver, Alfred Gell acredita que:

> [...] Nossas preferências estéticas não podem por si só dar conta da existência de objetos que reunimos em museus e apreciamos esteticamente. Juízos estéticos são apenas atos mentais internos; objetos de arte, por outro lado, são produzidos e postos em circulação no mundo físico e social externo. [...] Mesmo se conhecêssemos que existe algo parecido com uma "estética". Como traço do sistema ideacional de todas as culturas, estaríamos longe de possuir uma teoria que pudesse dar conta da produção e circulação de objetos de arte específicos em certos meios sociais. [...] não estou convencido que de modo algum que todas as culturas têm um componente comparável à nossa "estética" em seu ideário. (GELL, 2021, p. 26).

Para Gell (2021), esse desejo de ver outras culturas por um viés estético, de ver a arte produzida por outras culturas sob esse viés do campo estético, fala muito sobre nossas ideologia e veneração por objetos de arte quase que de uma maneira religiosa, como se objetos de arte fossem talismãs estéticos, repletos de valores auráticos. Gell (2021, p. 27) acredita que o "o projeto de uma estética indígena" está essencialmente voltado para o refinamento e um modo de expandir as sensibilidades estéticas do público ocidental. Os objetos de arte indígena passam a ser assimilados nas categorias de arte ocidental. Na opinião desse autor, o campo da "estética" não pode ser usado como um parâmetro universal para a descrição e para a comparação de culturas. A Antropologia da Arte seria a mobilização de princípios estéticos e não o campo de estudos de princípios estéticos dessa ou daquela cultura.

Esse tensionamento que Alfred Gell (2021) realiza em suas reflexões sobre a arte e a estética não seria uma tentativa que os ocidentais fazem de reificar, de transformar outras culturas em materializações, sempre trazendo para a perspectiva materialista, a visão ocidental de sociedade que reduz tudo que é inerente ao ser humano a visão materialista das coisas? Há uma sensação de uma necessidade de descrição de uma arte não ocidental com o objetivo de torná-la acessível ao público ocidental.

As sociedades indígenas não possuem uma estrutura social de críticos de arte, curadores, galeristas, estudiosos da arte, historiadores de arte. A arte indígena traz debates interdisciplinares como o sistema das artes, o colonialismo, diversos temas dos campos político, antropológico e filosófico (estética), e também sobre teorias da Antropologia da Arte.

Para Price (2000), a principal distinção entre objetos ocidentais e "primitivos" é que os objetos produzidos pelos ocidentais têm o sujeito identificado nominalmente em momentos específicos da História da Arte, com estilos artísticos também denominados nominalmente, porque os ocidentais classificam, nomeiam, dividem, categorizam com o uso de nomes, de datas, de acontecimentos históricos, políticos, a produção artística. Para Price (2000), os objetos que não são da cultura ocidental são geralmente vistos como "exóticos", com uma carga "exotérica".

Esse aspecto que Price (2000) coloca também é pensado por Alfred Gell (2021). O olhar para a arte não ocidental é carregado por uma educação de cultura ocidental. Contudo, deve-se trabalhar um novo olhar, expandindo para novas formas de ver obras não ocidentais ao lado de obras ocidentais dignas de estar ali, nos espaços formais de arte como galerias e museus.

Goldstein (2019) traz reflexões sobre como o campo das artes é uma "nova arena de luta" para os povos indígenas, através de perspectivas interdisciplinares, transdisciplinares, transepistêmicas, e de um diálogo entre Antropologia e História da Arte. Um aspecto bem interessante que Goldstein (2019) aborda é sobre a ênfase da Antropologia nas artes não-ocidentais e a ênfase da História da Arte na arte ocidental. Atualmente, os Historiadores de Arte estariam voltando o olhar para produções não-ocidentais e outros fluxos globais e a Antropologia olhando para produções da sua própria sociedade.

Em "*Véxoa: Nós sabemos*", Naine Terena (2020), curadora da exposição, descreve a conjuntura em que a exposição se instaura: "um mundo em reviravolta", ela afirma que essa "reviravolta" deve também remexer com a história da arte brasileira, alocando os artistas indígenas na linha do tempo da História da Arte. Terena (2020) ressalta que, no campo político e de resistência, a arte se faz ativismo, traduzindo lutas, derrotas, vitórias, perspectivas, assumindo um amplo diálogo com a sociedade civil, questionando que o lugar da arte indígena não é somente no lugar de vendas de artesanatos ou em acervos etnográficos.

Se pensarmos que arte indígena é tudo aquilo que os povos originários produzem, desde cerâmica, pintura corporal, arte plumária, máscaras, cestarias, objetos decorativos, grafismos, instrumentos musicais, adornos corporais e acessórios, que toda essa materialidade é importantíssima para manter a cultura, as tradições vivas, reexistindo e resistindo a ataques, massacres, perseguições, extermínios desde o início da colonização, vamos compreender a importância dos últimos acontecimentos no cenário de arte contemporânea.

A 34ª BIENAL DE SÃO PAULO

A Bienal de São Paulo, junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, surge na década de 1950 com o objetivo de dar visibilidade internacional à produção brasileira. A partir da década de 1980, a Bienal já se configura como uma das maiores exposições de artes, contando com massivos investimentos públicos e privados.

A XXIV edição da Bienal de São Paulo foi concebida sobre três 'es': Exibição, Educação e Edição, três bases que refletiam as linhas de atuação propostas pelo presidente Júlio Landmann: a ênfase no arranjo curatorial da mostra, a aposta no projeto educacional e o investimento na produção de quatro catálogos cuidadosamente pensados e produzidos. Essas eram também as bases para a captação de recursos com a iniciati-

va privada, que poderia patrocinar as salas especiais, os catálogos ou os projetos pedagógicos. Assim, a Diretoria de Educação recebeu o apoio de US$1 milhão do banco HSBC, uma quantia que foi uma novidade até para os organizadores do evento. O resultado foi um mega projeto de educação envolvendo um intenso programa de cursos e seminários que atingiu mais de mil profissionais do ensino público e quase 120 mil alunos da rede pública que tiveram ingressos gratuitos. Monitores volantes passeavam pela mostra com seus grupos, enquanto dezenas de monitores fixos encarregavam-se de tirar as dúvidas do visitante independente. Grupos especiais com portadores de limitações físicas ou mentais eram atendidos pelo Projeto Diversidade, que oferecia roteiros especiais em duas horas de atividades pela mostra. (OLIVEIRA, 2001, p. 04).

Desde o surgimento, os artistas escolhidos para expor na Bienal de São Paulo, no Museu de Arte Moderna, representam a arte nacional, cujas obras constam nos livros didáticos que abordam a cultura visual do nosso país. À medida que a elite intelectual, composta por curadores, produz a crítica da arte, esta influencia a formação da história da arte brasileira e sua organização nos livros didáticos. Até a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, constatamos a completa ausência de qualquer tipo de produção indígena nas bienais, ao passo que a inserção das produções indígenas nos livros didáticos e nos currículos educacionais foi sancionada pela Lei 11.645/08.

Neste sentido, a 34ª Bienal de São Paulo configura-se como um marco histórico em termos de políticas culturais para povos indígenas, resultante de diversas articulações de militantes indígenas e instituições que culminam nesta Bienal que, pela primeira vez na história do Brasil, trouxe obras de 91 artistas. Destes, nove são indígenas, sendo cinco brasileiros. Complementarmente, o Museu de Arte Moderna de São Paulo trouxe a exposição *Moquém Surarî* sob curadoria de Jaider Esbell, com obras de 34 artistas indígenas.

Perguntamo-nos: as exposições, ações educativas e recente inclusão de obras de artistas indígenas no acervo das principais instituições culturais do nosso país constitui-se uma política cultural dos povos indígenas? Como essas ações impactam a sociedade? Quais foram as articulações necessárias para que chegássemos a este momento histórico nas artes visuais?

Durante muitos séculos, as produções indígenas foram estudadas e catalogadas, sobretudo pelo campo da Antropologia (Vidal, 1992). Não obstante sua característica colonial, de usurpação dos objetos sagrados de diversos povos, como apontado por Krenak[1], estes estudos antropológicos contribuíram muito enquanto documentação da memória e história indígena. Assim, é a partir destas pesquisas que a sociedade não-indígena conhece as plumárias dos Ka'apor do Maranhão e as pinturas corporais em obras publicadas como "Grafismo Indígena" (Vidal, 1992). As obras artísticas indígenas sempre estiveram nos museus etnográficos do Brasil e da Europa, caracterizadas como produções coletivas, patrimônios culturais destes povos. O tombamento destas expressões artísticas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural constituiu-se também como importante política cultural para a sociedade.

Ainda neste período podemos notar o registro e catalogação, por parte dos museus do Brasil e Europa, das produções de artistas indígenas enquanto sujeitos autorais expressando sua coletividade, destacando-se as pinturas de Amatiwanã Trumai e Feliciano Lana. Os artistas usavam técnicas ocidentais, desenhos e pinturas com guache, aquarela e tinta acrílica sobre papel e tela para expressar as memórias e tradições de seu povo (Menendez, 2021).

1. Cf. live da exposição Moquém Surarî em https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac. Acesso em:10/05/2023.

Entretanto, no campo das artes visuais, nas licenciaturas, na educação básica e bienais, as produções artísticas indígenas do Brasil nunca haviam sido abordadas fora dos museus etnológicos. Até a promulgação da Lei n° 11.645/08, nas artes visuais desde o ensino básico ao superior, não havia uma previsão de conteúdo em nenhuma disciplina que abordasse as produções indígenas, seja a partir de uma abordagem antropológica ou uma abordagem artística. Durante muitos séculos essas produções estiveram fora de um circuito que é considerado o circuito das Artes Visuais no Brasil (Terena, 2021).

A arte indígena é também um mecanismo de resistência, assim como a língua, os mitos, os rituais e todo elemento que compõe a cultura desses povos originários brasileiros. Esse engenho reforça a etnicidade e resiste às tentativas de extermínio, de destruição e diluição dos indígenas (Menendez, 2021). Por isso, tal arte pode ser um instrumento político dentro do modelo artístico ocidental estruturado, ao longo da história, para invisibilizar esses povos.

Cestaria, cerâmica, pintura e tecelagem são algumas das múltiplas modalidades de linguagens da expressão dos artistas indígenas. Embora estas expressões sejam objetos de investigação da Antropologia e Etnologia desde o século XIX, e que em outros países – como a Austrália – o mercado das artes indígenas seja estabelecido e esteja fora dos museus etnológicos, estas expressões ganham uma visibilidade inédita no Brasil.

Assim, constatou-se nos últimos anos a visibilidade dos artistas indígenas brasileiros como Amati Trumai, Feliciano Lana, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Kaya Agari, Denilson Baniwa, o Coletivo de Artistas Huni Kuin, entre outros e sua inserção nos circuitos nacionais e internacionais das Artes Visuais.

O Museu Amazônico, implementado em 1989, apoiou e contribuiu para a difusão da obra de Feliciano Lana, assim como o Museu da Amazônia criado em 2009, ambos localizados na cidade de Manaus. Em 2014 a exposição itinerante "MIRA – artes contemporâneas dos povos indígenas" (organizada pela Universidade Federal de Minas Gerais) percorreu a Bolívia, Equador, Peru e Brasil, expondo trabalhos de diversos artistas indígenas, entre eles, de Kaya Agari. Em 2018 o Itaú Cultural realizou a exposição "Una Shubu Hiwea – Livro Escola Viva do Povo Huni Kuin do Rio Jordão", na cidade de São Paulo, assinada pelo coletivo Huni-Kuin. Artistas como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano foram indicados e premiados com Prêmio PIPA, que realiza edições anuais. O Festival Circuito Urbano de Arte - CURA, em 2020 exibiu obras de Daiara Tukano e Jaider Esbell, que foram selecionados para participar da próxima Bienal de São Paulo. Em 2020 a Pinacoteca do Estado de São Paulo realizou a exposição "Véxoa: nós sabemos" cuja proposta curatorial se definiu como uma exposição de arte contemporânea brasileira abrangendo 24 artistas ou coletivos de origem indígena. O festival online REC-TYTY de artes indígenas apresenta trabalhos de diversos artistas, a plataforma Visual Virtual MT traz o registro de obras de Amati Trumai, cuja produção é investigada por pesquisadores brasileiros e pelo Museu Quai Branly de Paris; e o Museu Britânico de Londres apresenta trabalhos de Feliciano Lana, em uma proposta curatorial de uma plataforma digital de produções da América Latina (sobretudo da Amazônia indígena), que não são usualmente representadas em museus (Menendez, 2021, p. 48)

Todo esse contexto de visibilidade que foi criado para que as produções desses artistas indígenas pudessem chegar ao grande público da bienal abrange uma outra

característica inédita apontada pelo texto da curadora da exposição Véxoa: nós sabemos, o fato de esses grandes museus pela primeira vez na história adquirirem produções de artistas indígenas no seu acervo. Terena (2021, p.12) no texto da curadoria, aponta que não havia obras de artistas indígenas no acervo dessas instituições. Há um compromisso firmado para que essas ações continuem nos próximos anos, e que obras de artistas indígenas estejam dispostas junto com os outros artistas "consagrados" como Lygia Pape, Carmela Gross, entre tantos outros.

A 34ª Bienal de Artes de São Paulo, concomitante com a exposição Moquém Surari, foi inédita em termos de promover uma política cultural para os povos indígenas, e dar visibilidade às produções das Artes Indígenas Contemporâneas (Berbert, 2021). As produções dos artistas indígenas apresentados na Bienal, na exposição do Museu de Arte Moderna, trazem obras que dialogam com o sistema ocidental das artes, mas não se confundem nem se reduzem a uma arte indígena inserida na arte contemporânea ocidental. Falamos então da arte indígena contemporânea, e não de uma vertente particular da arte contemporânea que seria indígena.

Ao analisar a arte indígena contemporânea, esse debate sempre acontece. Vamos, primeiramente, tentar entender a temática através da ótica do Jaider Esbell, que foi um artista indígena, escritor, arte educador, curador, ativista dos direitos indígenas e destaque na 34° Bienal de São Paulo. Esbell é da etnia Macuxi e possui grande renome nacional e internacional. Ao lado de Denilson Baniwa, Esbell foi extremamente importante no movimento recente de valorização institucional das produções artísticas indígenas.

Jaider Esbell (2018, p.13) diz o que acontece artisticamente dentro de um processo que pensa sobre a Decolonização, sobre Cristianismo e Monoteísmo, apropriação cultural, monocultura e todos os dilemas do mundo colonizado. Ele afirma: "[...] somos artistas da transformação" e que a arte é um instrumento para a transformação do pensamento, uma maneira de adentrar na cosmovisão dos povos originários, as "culturas mexidas". A arte indígena é um instrumento político, no sentido de que apresenta uma dimensão interdisciplinar e dialoga com a política, com os acontecimentos de violências sofridas continuamente desde a chegada dos colonizadores no território conhecido hoje como Brasil, o que torna esta arte contemporânea uma potência instrumental na denúncia dessas atrocidades.

O artista Denilson Baniwa realizou uma performance intitulada "Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo", cujo objetivo era levantar reflexões acerca dessa invisibilização em relação aos povos originários do Brasil nos livros de História das Artes dentro no sistema de arte dos não indígenas como um todo. Assim, concedeu uma entrevista ao Canal "Escuta", no YouTube, onde explicou o contexto da performance e a escolha do título de sua obra.

A palavra 'hackeando', segundo o artista, veio do contexto de seus estudos em Ciências da Computação e explica que a ação de 'hackear' um sistema é invadir, podendo alterar dados que quebrem esse sistema. Quando Baniwa andou pelas ruas de São Paulo vestido de *Pajé-Onça*, fazendo uma referência à mitologia Baniwa, colheu flores no Ibirapuera e entrou na 33 ° Bienal colocando-as nas obras que tinham referência a culturas indígenas, tudo isso com o objetivo de hackear, invadir um espaço que historicamente invisibiliza os indígenas de todas as formas possíveis.

No momento final de sua performance, Denilson Baniwa comprou um livro chamado de "Breve História da Arte" e o rasgou na frente de todos, ao mesmo tempo em que falava sobre a invisibilidade dos povos indígenas nesse modelo artístico tão complexo.

O artista cumpriu, deste modo, exatamente o que o título da sua performance sugeria: hackear, invadindo um sistema complexo como o das artes, a ponto de incomodar e tentar realizar a alteração nessa estrutura.

Ademais o artista relata na mesma entrevista que prefere usar a arte como uma forma de comunicação entre os indígenas e os não-indígenas, porque ela pode sensibilizar e educar para um novo olhar, sendo que acredita que se fizesse um protesto panfletário não teria tanto impacto quanto o propiciado pela linguagem artística. Denilson Baniwa compreende afinal que a hegemonia europeia no sistema de artes precisa ser hackeada, de forma a invadir esse espaço mudando a sua estrutura, fazendo com que cada vez mais povos indígenas ocupem esse espaço como forma de linguagem, comunicação e até mesmo educando os não-indígenas a esse respeito.

Em *Moquém Surarî*, que foi uma mostra em parceria com a 34°Bienal de Artes de São Paulo, com a curadoria do artista Jaider Esbell (2021, p.13), o artista fala que é preciso falar, escrever, performar, atuar, enfeitiçar, pois, "[...] em matéria de arte, para nós, povos indígenas, a obra não basta". O objetivo é transcender, expandir formas de falar sobre os problemas que os indígenas passam, conflitos de territórios expressos através de uma prática artística e política. O trabalho do Jaider Esbell é um trabalho vinculado à origem de seu povo, o *Makunaíma*, a cosmologia indígena, dentro dessa natureza transformadora da criação do mundo. Os povos indígenas são guardiões das florestas, dos portais que levam a novos mundos para o seu povo.

Por isto, ao pensarmos sobre a arte indígena contemporânea, tomamos consciência do diálogo interdisciplinar com as temáticas ecológicas e ambientais, políticas, de conflitos territoriais, com a cosmologia indígena, sua complexidade e pluralidade cultural, as questões territoriais e políticas pois a natureza é intrínseca a esses povos a sua sobrevivência e sua resistência e formas de continuar reexistindo. Pessoas que nunca viram os povos indígenas e acham que eles já estão extintos, quando os veem ali expondo em museus e galerias de arte, locais que sempre foram fortalecedores de uma perspectiva eurocêntrica e etnocêntrica, deveriam ser levadas para uma tomada de consciência sobre a existência desses povos indígenas. Não é só sobre arte, sobre um campo do conhecimento que debate o sistema de artes, o debate entre arte e artesanato, sobre a cosmologia indígena, é um campo interdisciplinar que debate o sentido dos museus na questão colonialista, os espaços ocidentais de arte, questões de território e política e toda a conjuntura atual que os povos indígenas do Brasil estão inseridos, um contexto de violências que vem desde o período da colonização.

Para se ter uma constatação desta afirmação, basta pensar que apenas em 2021 a Bienal de São Paulo, juntamente com o Museu de Arte Moderna, apresentou obras de artistas indígenas, apesar da sua fundação ter sido na década de 1950. Qual foi o contexto que permitiu que diversos artistas indígenas pudessem ocupar esse espaço tão importante? Como se constitui essa política cultural para os povos indígenas? Quais são os possíveis impactos que isso pode ter gerado, tanto para os povos indígenas, quanto para a sociedade não indígena, em termos de combate ao preconceito e da educação étnico racial?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de artistas indígenas na Bienal resulta de ações e articulações que incluem outras instituições culturais. Doutores, mestres, graduados indígenas, forma-

dos em decorrência (ou não) das políticas culturais do ensino básico e superior, a partir de articulações com instituições, ocupam espaços estratégicos do campo cultural.

Percebemos que o investimento na educação formal destas populações acarreta uma contribuição inestimável para a sociedade, que extrapola as políticas culturais para povos indígenas. Neste momento histórico, não podemos mensurar quais serão os impactos futuros na formação dos estudantes indígenas e não-indígenas do nosso país, visto que a Bienal e as exposições de artes das grandes instituições fomentam não apenas a formação, mas a produção bibliográfica, conceitual da história da arte brasileira.

Por outro lado, a inserção dos artistas indígenas no mercado abrange a negociação com os curadores, galeristas e um desafio para um novo modo de exploração, como afirma Tlostanova (2011, pp. 15-16):

> [...] a colonialidad de la estética no se expresa más en rígidas formas prescritas, no elabora más la estricta división entre excelso y bajo, bello y feo, lo bello como moral, etc. Expresiones contemporáneas de colonización estética incluirían una forma de multiculturalismo y exotismo de boutique como manera de apropiación de lo otro. Esto es un aspecto importante para el arte y agenciamiento decoloniales, pues ilumina la trayectoria de apropiación y acumulación de significado, desde el simple saqueo de objetos de arte en países no europeos para llevarlos a museos y salas de arte europeas (pasando por motivos africanos o de otro exotismo en el arte modernista europeo), hasta la situación actual, cuando el antiguo objeto de apropiación se convierte en productor de arte en formas especialmente permitidas y de fácil venta, y es empacado y ofrecido de este modo al mundo. Quienes se rehúsan a seguir este modo son excluidos una vez más y vueltos invisibles. ¿Cómo podría un artista decolonial desvincularse de esta lógica?

Naine Terena (2021) afirma que a arte indígena sempre existiu, mas que os artistas indígenas passaram a incorporar novas linguagens de arte, novas formas de expressão como a fotografia e o vídeo, e que algumas instituições brasileiras, inspiradas pelo pensamento decolonial, estão revendo a forma de lidar com a arte indígena. Contudo, temos ainda um longo caminho pela frente.

Terena (2021) acredita que a arte indígena precisa ser incorporada aos acervos de instituições de forma permanente, e não apenas aparecer em exposições, como se essa temática da arte indígena contemporânea estivesse “na moda”. A Pinacoteca de São Paulo só incorporou obras indígenas em 2019, mesmo sendo fundada desde 1905. Esse é um processo que passa pela educação, que precisa estar nos livros didáticos das crianças na educação de base.

Denilson Baniwa (2022), em entrevista à *Gama Revista*, relatou a sua inquietação com a falta de registros escritos de autoria indígena sobre a arte indígena. Inclusive, o próprio artista declara que pretende se dedicar a isso. Baniwa afirma que durante muito tempo não pode fazer uso da sua própria voz, seu povo não conseguia falar, pois havia sempre o intermédio de um antropólogo ou sociólogo.

Com a inserção de pessoas indígenas nas Universidades, em contextos mais amplos e mais políticos, essas pessoas começaram a falar e se fazer notar. Mas, apesar disso, Baniwa acredita que estão deixando passar esse momento sem produzir textos a respeito. Deixamos a proposição para que novos trabalhos de pesquisa sobre a

arte indígena contemporânea sejam realizados e publicados, com o intuito de contribuir para que cada vez mais esse processo de visibilizar os povos originários, seja no campo das artes, no meio da educação de base, nas universidades, no meio político, enfim um modo de contribuir nesse processo.

REFERÊNCIAS

BERBERT, Paula. Para um começo de conversa. Moquém Surarî. Catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

BIENAL. 34° Bienal de São Paulo. Faz Escuro mas eu canto. São Paulo, 2021.

BOAS, Franz. Arte Primitiva. Editora Vozes, 2014.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! Iluminuras, v. 19, n. 46, Porto Alegre, 2018.

ESCUTA. Entrevista com Denilson Baniwa. Agosto de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=matxl_o70Gg. Acesso em 20 out. 2022.

GELL, Alfred. Arte y agencia: una teoría antropológica. Sb editorial, São Paulo,2021.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte indígena como conexão. Véxoa: nós sabemos. Catálogo da Exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2021.

_____. "Visible art, invisible artists? The incorporation of Aboriginal objects and knowledge in Australian museums". in: Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology, v. 10, n. 1. January to June 2013. Brasília, ABA. Available at http://www.vibrant.org.br/issues/v10n1/ilana-seltzer-goldstein-visible-art-invisible-artists/acesso em 09.10.2023

ISA. Instituto Socioambiental. Povos Indígenas do Brasil. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal. Acesso em 24 out. 2022.

KRENAK, Ailton. Live da apresentação da exposição Moquém Surarî. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zT5q2zID2Ac. Acesso em 11 nov. 2022.

LAGROU, Els; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; QUINTAL, William Resende. Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAYTON, Robert. A antropologia da arte. Tradução de Abílio Queirós. Cambridge University Press Arte e comunicação, edições 70., Lisboa, Portugal, 1991

MENENDEZ, Larissa Lacerda. Artes Indígenas no Brasil: principais estudos e pressupostos teóricos. 3° Congresso Internacional Povos Indígenas da América Latina. CIPIAL. Brasília, 2019.

MENENDEZ, Larissa Lacerda. A arte de Amatiwanã Trumai: mito, memória e resistência indígena. Textura: Revista de Educação e Letras, Canoas, v.23, pp. 43-62, out./dez., 2021. Disponível em:

http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/6661. Acesso em: 1º jan. 2022.

Moquém Surarî: arte indígena contemporânea. Elizabeth Machado (apresentação); Cauê Alves, et all. (textos); Jaider Esbell (curadoria e texto); Paula Berbert (assistente); Pedro Cesarino (consultor); Renato Salem (coord. editorial); Carlos Papá (Carlos Fernandes Guarani) (tradução – Guarani mbya); Idjahure Kadiwel (tradução – inglês); Maurício Ayer e Dominique Makins Bennett (revisão); Estúdio Campo (designer gráfico). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, 15(3), julho, 2001, Disponível em: https://www.scielo.br/j/spp/a/5BD5tJkT8rzQZpNjcFJQHcq/?lang=pt. Acesso em 1º dez. 2022.

PERINI, Janine Alessandra. Arte e Cultura africana, afro-brasileira e indígena nas Licenciaturas em Artes Visuais do Maranhão. 2020. 276 f. Tese. (Doutorado em Artes Visuais), Centro de Artes – CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2020.

PRICE, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. UFRJ, 2000.

RIBEIRO, Berta. A Civilização da Palha. 1980. 530 f. (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1980.

RIBEIRO, Darcy. Os índios e a civilização: A integração das populações indígenas no Brasil Moderno. São Paulo: Global Editora, 2017.

_____. As Américas e a Civilização: Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. São Paulo: Global Editora, 2021.

TERENA, Naine. Trajetos. Véxoa: nós sabemos. Catálogo da Exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2021.

TLOSTANOVA, Madina. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. Calle14: Revista de investigación en el campo de arte, Bogotá, v. 5, n. 6, p. 10-31, 2011. Disponível em:

https://www.redalyc.org/pdf/2790/279021744002.pdf. Acesso em 1º mar. 2022.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. O Belo é a fera: A estética da produção e da predação entre os Wayana. 1995. 446 f. (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Universidade de São Paulo, 1995.

VIDAL, Lux. Grafismos Indígenas: estudos de Antropologia Estética. São Paulo, Nobel, Edusp, 1992.

LARISSA LACERDA MENENDEZ
Docente do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Ciências Sociais pela PUC–SP (2011), com Estágio pós-doutoral no PPG ECCO–UFMT, PNPD–CAPES.
https://orcid.org/0000-0001-9944-9120

LETÍCIA LEITE SABÓIA RABELO AROUCHA
Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Ceuma (2013) e em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (2019). Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (2024).
http://lattes.cnpq.br/9801650447521077

RICIERI CARLINI ZORZAL
Docente do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão.
https://orcid.org/0000-0003-1896-3967

RESENHA

ANACRONISMOS E HIBRIDISMOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA PELAS LENTES DAS CORES DA NOSSA BANDEIRA

ANACHRONISMS AND HYBRIDISMS OF CONTEMPORARY BRAZILIAN ART THROUGH THE LENS OF THE COLORS OF OUR FLAG

LIVRO **Today Is Always Yesterday: Contemporary Brazilian Art**

AUTOR **Michael Asbury**

RESENHISTA **Mario Caillaux**

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

No final do ano passado, foi lançado o novo estudo do crítico e historiador Michael Asbury, *Today Is Always Yesterday: Contemporary Brazilian Art*. Asbury, que é um dos fundadores do centro de pesquisa TrAIN (*Transnational Art, Identity and Nation*), sediado na *University of The Arts*, em Londres, vem, há mais de vinte anos, contribuindo de maneira significativa com os estudos e com a divulgação da arte brasileira, tanto internacionalmente quanto localmente. Neste seu novo livro, que saiu pela editora inglesa *Reaktion Books*, o autor percorre, de maneira fluida e criativa, a nossa História da Arte, alinhada com a própria História do Brasil. Uma das forças da publicação está justamente em mostrar o papel que a arte desempenha em uma formação e na construção histórica e cultural de uma nação. Ou como próprio autor sublinha:

> A arte traça a história de uma nação, alimenta a memória coletiva através da representação dos principais protagonistas e eventos. Imagens do passado reaparecem, ressurgem no presente, conscientemente ou não, através da literatura, da cultura popular, do cinema e da arte (contemporânea). Estes fortalecem o vínculo, o sentimento de pertencimento a uma nação. (Asbury, 2023, p. 16 – tradução nossa)

A escolha do título, emprestada de uma obra de Wesley Duke Lee, é bastante oportuna. Ela transmite uma das principais questões levantadas no livro: a ideia do anacronismo. Em sua narrativa, o autor realiza avanços e recuos de maneira perspicaz, relacionando acontecimentos e obras separadas por temporalidades e linguagens distintas. A adoção desta metodologia se dá devido à própria complexidade do objeto da publicação: a arte contemporânea brasileira. Para o crítico, a arte contemporânea não deve ser vista através de uma localização temporal bem delimitada. Desta maneira, ela estaria relacionada ao debate de uma tradição norte-americana/europeia, tornando problemática a inserção de propostas de países periféricos, como, por exemplo, o Brasil, com suas idiossincrasias e hibridismos. É por isso que, para Asbury, a ideia de contemporaneidade abrange também "[...] referências plurais e subjetivas a diferentes temporalidades. Uma obra de arte contemporânea pode, portanto, invocar diferentes tempos históricos como expressão da sua abordagem crítica à sua própria contemporaneidade" (Asbury, 2023, p.10 – tradução nossa). Assim, torna-se mais pacífica a relação entre este conceito e a ideia de nação.

Asbury se apropria dos signos que compõem a bandeira do Brasil como um dispositivo para estruturar a sua narrativa. Partindo da construção romântica, que aprendemos no colégio, sobre o significado das cores da nossa bandeira – o verde representando nossas matas, o amarelo nossas riquezas minerais e o azul nosso céu –, o autor, de maneira irônica, nomeia cada um dos capítulos, jogando com essa ideia. No primeiro, "*Order, Progress (and Love)*", que faz uma referência ao lema positivista que estampa a nossa bandeira, o tom crítico fica bastante evidente pelas obras tratadas. Ele analisa uma série de trabalhos que se apropriam desse símbolo nacional e/ou fazem interferências nele. Já em "*Green: Contemporary Art and the Founding of the Nation*" é debatido como a arte articula a presença dos povos indígenas, desde representações históricas, passando pelas críticas a essa visão que os artistas realizaram ao longo dos tempos, até chegar na atuação e na construção poética de artistas indígenas na arte contemporânea.

O terceiro capítulo, "*Yellow: Contemporary Brazilian Art and Extractivism*", trata não apenas da devastação que o extrativismo causa no ambiente, mas também como a

arte, em vários momentos, denuncia e articula esses problemas. Ele também evoca um ponto delicado e importante, poucas vezes abordado: o financiamento de setores extrativistas no desenvolvimento cultural. Já no capítulo "*Blue: When Was Contemporary Art*", Asbury trata do emergir da arte contemporânea brasileira desde as experiências dos anos de 1950 e 1960, trazendo a ideia da universalidade até, em suas palavras, a "consolidação da marca da arte contemporânea nacional nos anos de 1990" (2023, p.209 – tradução nossa). No quinto e último capítulo, denominado "*White: A Separation that Relates*", o crítico questiona a ideia do "país do futuro", articulando aspectos muitas vezes ignorados e silenciados em nossa sociedade. Ele busca mostrar de que maneira a arte contemporânea problematiza e lida com questões sobre gênero, sexualidade e raça.

Com o lançamento de "*Today Is Always Yesterday: Contemporary Brazilian Art*", lacunas importantes em nossa historiografia estão sendo preenchidas. Se por um lado o fato de a publicação ter sido lançada no exterior incentiva e divulga a nossa arte e história junto a um público global, por outro lado, esperamos ansiosos por uma versão e distribuição em português. O livro tem muito a acrescentar ao debate e ao sistema artístico brasileiro como um todo.

REFERÊNCIAS

ASBURY, Michael. Today is Always Yesterday: Contemporary Brazilian Art. London, Reaktion Books, 2023.

UnB

VIS – Revista do PPG em Artes Visuais, Universidade de Brasília

PPG Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG 01, Asa Norte - Brasilia
Telefones: 61 3107-1174 / 1173
arteppg@unb.br

REVISTA VIS revistavis@unb.br

Utilizou-se na composição dos textos, títulos e legendas a família tipográfica UnB Pro, desenvolvida por Gustavo Ferreira para a Universidade de Brasília. UnB Pro é derivada da família tipográfica Liberation Sans, desenvolvida por Steve Matteson da Ascender Corporation, distribuída como software livre pela Red Hat Enterprise.