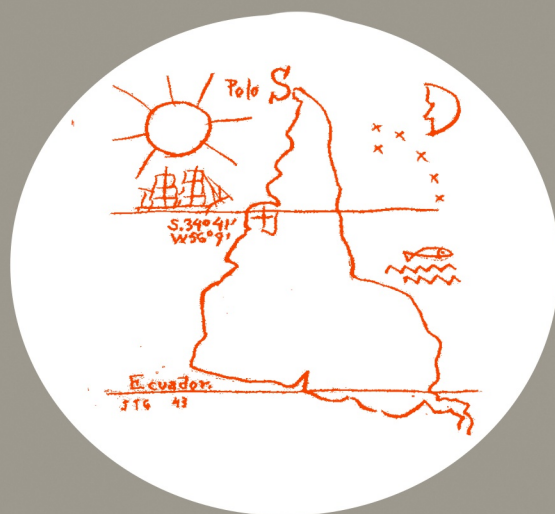


TODAS AS ARTES

REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052
Volume Especial

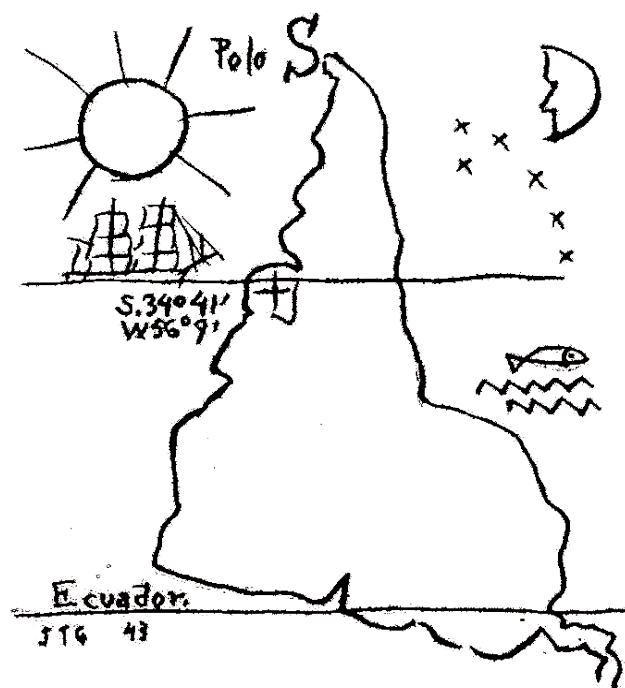
Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva



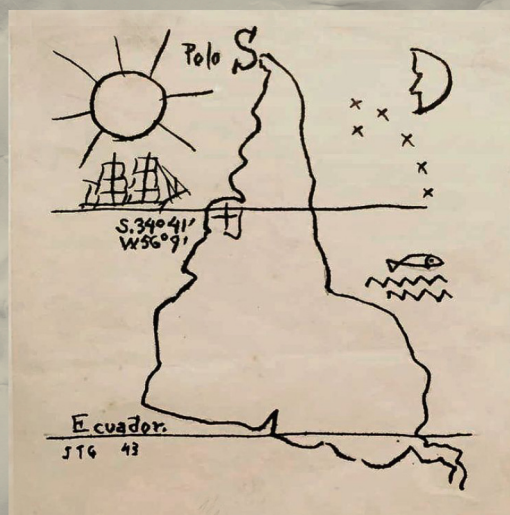
Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna



Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva

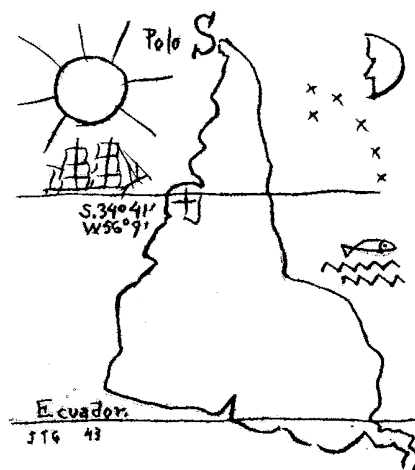


Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna

FICHA TÉCNICA

TECHNICAL DATA SHEET



ORGANIZAÇÃO

Maria Lúcia Bueno, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Marcelo Ribeiro Vasconcelos, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL DISCENTE

Camila Vitorio, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Luiza Queiroz Penna, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Vitória Barrenco, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

CAPA

Cleber Soares

e-mail: contato@clebersoares.des.br

ORGANISATION

Maria Lúcia Bueno, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Marcelo Ribeiro Vasconcelos, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

STUDENT EDITORIAL COMMITTEE

Camila Vitorio, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Luiza Queiroz Penna, Universidade Federal Juiz de Fora, Brasil

Vitória Barrenco, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

COVER

Cleber Soares

e-mail: contato@clebersoares.des.br

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Lígia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Claudino Ferreira, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Glória Diógenes, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico • Angélica Madeira, Universidade de Brasília, Brasil • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, França • Armando Malheiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Espanha • Augusto Santos Silva, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Espanha • Carlos Fortuna, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Cláudia Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, CITCEM, Brasil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América • Diana Crane, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América • Eduardo Jardim de Moraes, Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro, Brasil • Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América • Irlys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (Iscte-Instituto Universitário de Lisboa), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal • José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal • Lília Mortiz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil • Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França • Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Olga Magano, Universidade Aberta, o CIES e o IS-UP, Portugal • Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHES-École des hautes études en sciences sociales, França • Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia • Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido • Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil • Mariana Selas, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto • Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado • Rui Saraiva • Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal
Faculdade de Letras da Universidade do Porto Via Panorâmica, s/n, 4150-564 — Porto, PORTUGAL

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto. Santander Universidade.

CONTACTOS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>
<http://todasartes.pt>



CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL
Email: todasartes.journal@gmail.com



TODO O CONTEÚDO DESTA REVISTA, EXCETO ONDE ESTÁ IDENTIFICADO, ESTÁ LICENCIADO SOB UMA CREATIVE COMMONS LICENSE



EDITORIAL TEAM

DIRECTION

Paula Guerra, Faculty of Arts and Humanities and Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Lígia Dabul, Federal University Fluminense, Brazil

EDITORIAL COMMITTEE

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Claudino Ferreira, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal • Cornelia Eckert, Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil • Glaucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Glória Diógenes, Federal University of Ceará, Brazil • Paula Abreu, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal

EDITORIAL BOARD

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, USA • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico • Angélica Madeira, University of Brasília, Brazil • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, France • Armando Malheiro, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Spain • Augusto Santos Silva, Faculty of Economics and Institute of Sociology, University of Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Spain • Carlos Fortuna, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal • Cláudia Oliveira, Federal University of Rio de Janeiro, School of Fine Arts, CITCEM, Brazil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, USA • Diana Crane, University of Pennsylvania, USA • Eduardo Jardim de Moraes, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Brazil • Erik Hitters, Department of

Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, USA • Irlys Barreira, Federal University of Ceará, Brazil • João Teixeira Lopes, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal • José Luís Casanova, University Institute of Lisbon (Iscte-University Institute of Lisbon), CIES – Centre for Research and Studies in Sociology, Portugal • José Machado Pais, Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal • Lilia Mortiz Schwartz, University of São Paulo, Brazil • Marcelo Ridenti, University of Campinas, Brazil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Italy • Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finland • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France • Maria Lucia Bueno, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Pedro Costa, Iscte-University Institute of Lisbon and Dinâmia'CET, Portugal • Ricardo Campos, FCSH-UNL and CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, France • Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finland • Sergio Miceli, University of São Paulo, Brazil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, United Kingdom • Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, United Kingdom • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, United Kingdom • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canada

EXECUTIVE EDITORS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil • Mariana Selas, Library of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal

EDITORIAL ASSISTANTS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Graduate Program in Sociology and Anthropology of the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto Tânia Moreira, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal

COMPOSITION, ARTWORK AND DESIGN

Esgar Acelerado • Rui Saraiva • Tânia Moreira, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal

PUBLISHER AND PLACE OF PUBLICATION

Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto Via Panorâmica, s/n, 4150-564 — Porto, PORTUGAL

SUPPORT

Rectory of the University of Porto. Santander University.

CONTACTS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>
<http://todasartes.pt>



MAIN CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

TECHNICAL SUPPORT CONTACT

POSTAL ADDRESS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL
Email: todasartes.journal@gmail.com



ALL CONTENT IN THIS JOURNAL, EXCEPT WHERE NOTED, IS LICENSED UNDER A CREATIVE COMMONS LICENSE

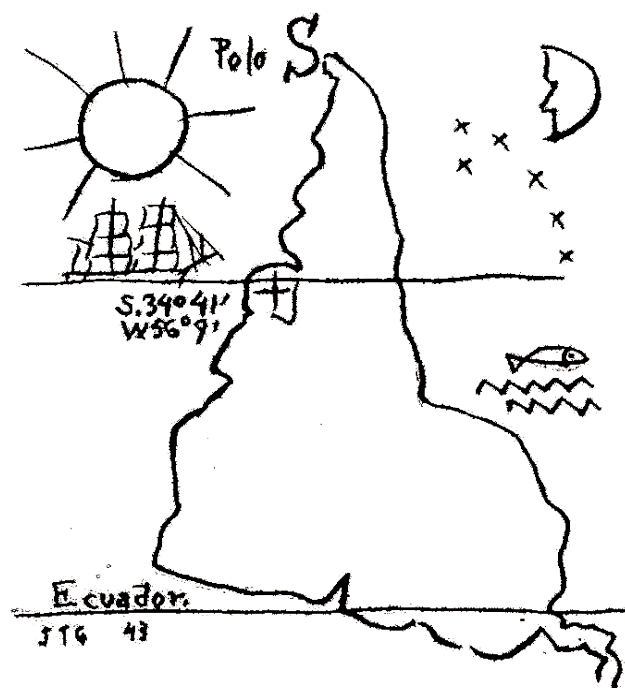


PARCERISTAS

Ana Martins, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal • Ana Oliveira, Dinâmia'CET - Iscte, CITCEM, Portugal • Cláudia de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, CITCEM, Brasil • Cornelia Eckert, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Emília Simão, Universidade Portucalense, CITCEM, Portugal • Frederico Dinis, Universidade Católica Portuguesa, CITER - Research Centre for Theology and Religious Studies, Portugal • Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil • Luís Carlos S. Branco, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal • Maria Claudia Bonadio, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Maria Lucia Bueno, Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Micael Herschmann, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Paulo Nunes, Universidade Federal de Itajubá, Brasil • Renata Oliveira Caetano, Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em História, Colégio de Aplicação João XXIII, Brasil • Robin Kuchar, Leuphana Universität Lüneburg, CITCEM, Alemanha • Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Brasil • Sofia Sousa, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal • Susana de Noronha, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal • Susana Januário, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal.

REVIEWERS

Ana Martins, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal • Ana Oliveira, Dinâmia'CET - Iscte, CITCEM, Portugal • Cláudia de Oliveira, Federal University of Rio de Janeiro, School of Fine Arts, CITCEM, Brazil • Cornelia Eckert, Postgraduate programme in Social Anthropology at the Federal University of Rio Grande do Sul, Brasil • Emília Simão, Portucalense University, CITCEM, Portugal • Frederico Dinis, Portuguese Catholic University, CITER - Research Centre for Theology and Religious Studies, Portugal • Glaucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil • Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil • Luís Carlos S. Branco, University of Aveiro, Department of Languages and Cultures, Portugal • Maria Claudia Bonadio, Postgraduate Program in Arts, Culture and Languages, Federal University of Juiz de Fora, Brasil • Maria Lucia Bueno, Postgraduate Programmes in Arts, Culture and Languages and Social Sciences, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Micael Herschmann, Postgraduate Programme in Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Paula Abreu, Faculty of Economics of the University of Coimbra, Centre for Social Studies, Portugal • Paulo Nunes, Federal University of Itajubá, Brasil • Renata Oliveira Caetano, Federal University of Juiz de Fora, Postgraduate Program in History, João XXIII College of Application, Brazil • Robin Kuchar, Leuphana University of Lüneburg, CITCEM, Germany • Sabrina Parracho Sant'Anna, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Social Sciences Department, Postgraduate Programme in Social Sciences, Brazil • Sofia Sousa, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal • Susana de Noronha, Centre for Social Studies at the University of Coimbra, Portugal • Susana Januário, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal.



SUMÁRIO

DEBATES ENTRE SOCIOLOGIA E HISTÓRIA DA ARTE - AMÉRICA DO SUL E BRASIL EM PERSPECTIVA2

ARTIGOS.....12

COLEÇÕES DA VISCONDESSA DE CAVALCANTI: UM LEQUE DE AUTÓGRAFOS E A PRESENÇA DE PORTUGUESES.....14

O PERCURSO DA COLEÇÃO SPANUDIS: DO MUSEU DOMÉSTICO AO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP.....32

ARTES INDÍGENAS NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO.....44

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO E A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ANOTAÇÕES INCOMPLETAS.....64

MULHERES ARTISTAS E ESPAÇO PÚBLICO: POSSIBILIDADES POÉTICAS DE ENFRENTAMENTO DA CIDADE.....80

RESENHAS.....94

A DESCONSTRUÇÃO DO OLHAR NA ARTE E NA CULTURA VISUAL: UMA RESENHA DO LIVRO MODOS DE VER.....96

O CORPO FEMININO NAS NUANCES DO NU E DO DESPIDO: UMA RESENHA DO LIVRO THE FEMALE NUDE: ART, OBSCENITY AND SEXUALITY.....102

SUMMARY

DEBATES BETWEEN SOCIOLOGY AND ART HISTORY - SOUTH AMERICA AND BRAZIL IN PERSPECTIVE.....2

ARTICLES.....12

THE VISCONTRESS OF CAVALCANTI'S COLLECTIONS: AN AUTOGRAPH HAND FAN AND THE PORTUGUESE PRESENCE.....14

THE JOURNEY OF THE SPANUDIS COLLECTION: FROM THE DOMESTIC MUSEUM TO USP'S MUSEUM OF CONTEMPORARY ART.....32

THE INCLUSION AND EXHIBITION OF INDIGENOUS ART AT MASP.....44

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO AND BRAZILIAN CONTEMPORARY ART: INCOMPLETE NOTES.....64

WOMEN ARTISTS AND PUBLIC SPACE: POETIC POSSIBILITIES FOR CONFRONTING THE CITY.....80

REVIEWS.....94

THE DECONSTRUCTION OF THE GAZE IN ART AND VISUAL CULTURE: A REVIEW OF THE BOOK WAYS OF SEEING.....96

THE FEMALE BODY IN THE SHADES OF THE NUDE AND THE NAKED: A REVIEW OF THE BOOK THE FEMALE NUDE: ART, OBSCENITY AND SEXUALITY.....102

DEBATES ENTRE SOCIOLOGIA E HISTÓRIA DA ARTE - AMÉRICA DO SUL E BRASIL EM PERSPECTIVA

DEBATES BETWEEN SOCIOLOGY AND ART HISTORY - SOUTH AMERICA AND BRAZIL IN PERSPECTIVE

DÉBATS ENTRE SOCIOLOGIE ET HISTOIRE DE L'ART - AMÉRIQUE DU SUD ET BRÉSIL EN PERSPECTIVE

DEBATES ENTRE SOCIOLOGÍA E HISTORIA DEL ARTE - AMÉRICA DEL SUR Y BRASIL EN PERSPECTIVA

Maria Lucia Bueno

Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora e de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Sabrina Parracho Sant'Anna

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Brasil

Resumo: O Volume Especial *Debates entre sociologia e história da arte - América do Sul e Brasil em perspectiva* tem como objetivo principal uma reflexão sobre a América do Sul, considerando suas peculiaridades dentro dos debates entre a sociologia e a história da arte. Neste contexto, a arte se configura como um campo multidisciplinar, no qual o diálogo entre história e sociologia é inevitável. A história social da arte aponta não apenas a importância de compreender o passado para entender o presente, mas também permite perceber como a interpretação histórica é sempre redimensionada pelo olhar contemporâneo. Por sua vez, a ênfase sociológica nas relações sociais e em processos sistêmicos ampliados, permite renovar debates e constituir novas interpretações. As conexões entre os artistas e os movimentos no continente sul-americano ainda é uma trama a ser desvendada. Nesta tarefa nenhum desses campos de conhecimento, isoladamente, parece capaz de abranger a complexidade das questões culturais e artísticas da região.

Palavras-chave: sociologia da arte, história da arte, arte sul-americana, arte brasileira, museus e coleções.

Abstract: The special issue *Debates between sociology and art history - South America and Brazil in perspective* aims to think about South America, considering its peculiarities within the debates between sociology and art history. In this context, art is shown as a multidisciplinary field, in which the dialogue between History and Sociology is inevitable. The social history of art points out not only the importance of considering the past in order to understand the present, but also allows us to perceive how historical interpretation is always redimensioned by the contemporary gaze. In turn, the sociological emphasis on social relations and expanded systemic processes allows renewed debates and the constitution of new interpretations. The connections between artists and movements in the South American continent are still a plot to be unraveled. In this task, none of these fields of knowledge, in isolation, seems capable of encompassing the complexity of the cultural and artistic debates of the region.

Keywords: sociology of art, history of art, South American art, Brazilian art, museums and collections.

Résumé: Le numéro spécial *Débats entre sociologie et histoire de l'art - Amérique du Sud et Brésil en perspective* a pour objectif principal une réflexion sur l'Amérique du Sud, en considérant ses particularités au sein des débats entre sociologie et histoire de l'art. Dans ce contexte, l'art se configure comme un domaine multidisciplinaire, dans lequel le dialogue entre Histoire et Sociologie est inévitable. L'histoire sociale de l'art souligne non seulement l'importance de regarder le passé pour comprendre le présent, mais permet également de comprendre comment l'interprétation historique est toujours redéfinie par une perspective contemporaine. À son tour, l'accent sociologique mis sur les relations sociales et les processus systémiques élargis permet de renouveler les débats et de créer des nouvelles interprétations. Les liens entre artistes et mouvements sur le continent sud-américain restent encore une question à élucider. Dans cette tâche, aucun de ces domaines de connaissance, pris isolément, ne semble capable de couvrir la complexité des problématiques culturelles et artistiques de la région.

Mots-clés: sociologie de l'art, histoire de l'art, l'art sud-américain, l'art brésilien, musées et collection.

Resumen: El número especial *Debates entre sociología e historia del arte - América del Sur y Brasil en perspectiva* tiene como objetivo pensar la América del Sur, considerando sus peculiaridades dentro de los debates entre sociología e historia del arte. En este contexto, el arte se muestra como un campo multidisciplinar, en el que el diálogo entre Historia y Sociología es inevitable. La historia social del arte señala no sólo la importancia de considerar el pasado para comprender el presente, sino que también permite percibir cómo la interpretación histórica es siempre redimensionada por la mirada contemporánea. A su vez, el énfasis sociológico en las relaciones sociales y los procesos sistémicos ampliados permite debates renovados y la constitución de nuevas interpretaciones. Las conexiones entre artistas y movimientos en el continente sudamericano son aún una trama por desentrañar. En esta tarea, ninguno de estos campos del conocimiento, de forma aislada, parece capaz de abarcar la complejidad de los debates culturales y artísticos de la región.

Palabras clave: sociología del arte, historia del arte, arte sudamericano, arte brasileño, museos y colecciones

O presente Volume Especial reúne um primeiro conjunto de trabalhos que foram apresentados no congresso *Debates entre sociologia e história da arte - América do Sul em perspectiva*, realizado nos dias 6 e 7 de junho de 2024 no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) em Juiz de Fora, Brasil. O evento teve como objetivo principal uma reflexão sobre a América do Sul, considerando suas peculiaridades dentro dos debates entre Sociologia e História da Arte. Neste contexto, a arte se configura como um campo multidisciplinar, no qual o diálogo entre História e Sociologia é inevitável. A história social da arte aponta não apenas a importância de compreender o passado para entender o presente, mas também permite perceber como a interpretação histórica é sempre redimensionada pelo olhar contemporâneo. Por sua vez, a ênfase sociológica nas relações sociais e em processos sistêmicos ampliados, permite renovar debates e constituir novas interpretações. As conexões entre os artistas e os movimentos no continente sul-americano ainda é uma trama a ser desvendada. Nesta tarefa nenhum desses campos de conhecimento, isoladamente, parece capaz de abranger a complexidade das questões culturais e artísticas da região

Os seis trabalhos publicados nesta primeira edição do Volume Especial expressam essa articulação entre a história e a sociologia da arte, trazendo autores dos dois campos e trabalhos que dialogam entre eles. O Volume Especial encontra-se dividido em duas partes. Nesta primeira seção, os autores são todos brasileiros. Na segunda, contaremos também com pesquisadores chilenos e argentinos. A ideia central do evento, e do Volume Especial, foi construir uma interlocução entre os diversos grupos de pesquisa sobre o campo das artes na América do Sul, retirando-os de um isolamento acadêmico e aproximando-os para o desenvolvimento de um trabalho coletivo. Assim, buscamos promover um diálogo não apenas entre os pesquisadores da região, mas também com aqueles de fora desse espaço territorial que estão refletindo sobre questões similares.

A opção pela delimitação da América do Sul enquanto tema se deu sobretudo por uma opção metodológica e não por opção política ou identitária. Não nos interessa adotar uma abordagem que trate a América do Sul como uma identidade homogênea, mas sim explorar as possíveis interlocuções existentes entre os diferentes espaços que constituem a América do Sul enquanto um espaço social e geográfico, sem a imposição de uma unidade aparente. A história da arte, embora tenha um caráter mundial, ocorre em circunstâncias e territórios específicos, com interlocuções em diferentes escalas. Assim, é crucial compreender como essa história se desenrolou em cada contexto, revelando as maneiras pelas quais o local se articula em escala continental ou global e vice-versa.

Um exemplo é o da obra dos artistas concretistas, que se desenvolveu entre territórios distintos e descontínuos, relacionados com diferentes países - tais como Brasil, Uruguai, Argentina, Venezuela, entre outros (Garcia, 2011; Araújo & Sant'Anna, 2023) - e até continentes. Ainda pensando a partir do caso concretista, os deslocamentos transnacionais dos indivíduos constituíram a história da arte na América do Sul para os grandes centros do mundo da arte. O caso de Mário Pedrosa e de sua vivência entre as vanguardas surrealistas nos anos 1930 e os críticos modernistas de Nova Iorque nos anos 1940 ilustram como tais circulações ajudaram a moldar o projeto concretista por ele idealizado (Ribeiro Vasconcelos, 2018). Pesquisas comparativas sobre os movimentos construtivos em diferentes experiências nacionais demonstram conexões e afastamentos, chamando a atenção para a construção de relações transacionais, mas também de interpretações ancoradas em círculos de relações localmente situados.

Assim, reiteramos que a delimitação geográfica não visa construir ou reforçar uma identidade única entre a arte e os artistas sul-americanos. Retomando as posições de João Feres Jr. (2023) sobre a construção da ideia de América Latina, entendemos as dinâmicas identitárias como processos complexos, muitas vezes orientados por vetores e forças externas, que tendem a operar como uma sinédoque, agrupando realidades e processos históricos profundamente díspares sob uma mesma identidade, criando uma simplificação reducionista. Tais visões tendem a favorecer, no campo da arte, o entendimento da América do Sul não enquanto um tema ou uma identidade, mas sim como uma entidade geopolítica ou um nicho de mercado a ser explorado (Bueno, 2020), estratégias das quais não pretendemos participar.

Não negamos que a dimensão identitária do termo “América do Sul” possa trazer em si uma preocupação política, em que a experiência sul-americana seria unificada em torno de uma condição de exploração e exclusão, como já salientado pelos teóricos da dependência e mais recentemente pela sociologia pós-colonial, pela Teoria do Sul, e pela sociologia decolonial (Connell et al., 2017). Sem dúvida, é necessário discutir a exclusão dos artistas e da arte da América do Sul de uma história da arte global. Contudo, se tal situação pode e precisa ser compreendida dentro de um processo mais amplo, que abrange aquilo que tem sido chamado – também de forma controversa - de “sul global”, nunca é ocioso lembrar que processos transacionais dependem de um enraizamento nas situações concretas, nas relações de co-presença e processos de socialização localizados. Dito de outro modo, se Renato Ortiz já mostrou que repertórios globais ganham novas interpretações quando ressignificados localmente (Ortiz, 1994), Canclini chamou a atenção para processos de hibridização (Canclini, 1998) e Huyssen atentou para as geografias alternativas do modernismo (Huyssen, 2014), vale refletir sobre o modo como pesquisas recentes vêm rediscutindo experiências locais inscritas em redes de relações mundializadas.

Com efeito, a recente curadoria de Adriano Pedrosa na Bienal de Veneza (2024) buscou, de maneira inovadora e, em certa medida, utópica, incluir essas questões. No entanto, tanto a crítica quanto as curadorias contemporâneas, frequentemente apresentam abordagens de curto alcance, com reflexões mais imediatas. Nesse sentido, este Volume Especial pretende ensejar perspectivas comparativas que permitam desvendar continuidades, mas também diferenças. Ou, como feito em outras ocasiões, os artigos deste Volume Especial também buscam “desvendar os mecanismos correntes no processo de mundialização da cultura, suas articulações locais e globais, considerando as configurações específicas que assumem em diferentes contextos nacionais, em função de repertórios culturais diferenciados e histórias particulares” (Bueno, 2021: 14).

Os artigos publicados nesta primeira parte do Volume Especial *Debates entre sociologia e história da arte - América do Sul e Brasil em perspectiva* têm como pano de fundo os contextos artísticos do Brasil em diferentes momentos históricos. Mais especificamente, veremos nos trabalhos instituições, artistas e coleções localizados na região sudeste do Brasil, onde estão situadas as principais instituições artísticas brasileiras, demonstrando também no sistema da arte as desigualdades do país. O primeiro bloco de escritos traz artigos que refletem, separadamente, a partir de três coleções de arte pertencentes a diferentes museus, localizados nas cidades de São Paulo e Juiz de Fora. Tais coleções, todas muito singulares, foram produtos de uma nova configuração institucional que se iniciou no Brasil no decorrer do século XX e que tiveram, em muitos casos, os museus americanos como inspiração (Sant’Anna, 2011).

Em "Coleções da Viscondessa de Cavalcanti", Maraliz Christo faz um levantamento das coleções organizadas por Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque, conhecida como Viscondessa de Cavalcanti (1853-1946) a partir de 1888, atualmente preservadas no acervo do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora. O foco central do artigo é um leque contendo 68 autógrafos de figuras célebres, incluindo escritores, artistas, músicos, atores, cientistas, exploradores e políticos do final do século XIX e início do século XX. Dentre esses autógrafos, coligidos no leque entre os anos de 1890 e 1945, destacam-se personalidades notáveis como Léon Bonnat e a Princesa Isabel. O artigo compara essa coleção com outras do gênero, como o leque da princesa Mathilde, que ficou mais restrito à nobreza da corte. Já a coleção da viscondessa de Cavalcanti se distingue por sua abrangência, indo além da aristocracia e incluindo uma variedade de atores sociais, refletindo as profundas mudanças que o Brasil experimentava durante a transição para o regime republicano. A presença de autógrafos de exploradores e administradores coloniais, por exemplo, sugere um Brasil conectado tanto com a herança imperial quanto com as transformações políticas e sociais em curso. Além disso, o artigo também sublinha a relevância de coleções imperiais, como as expostas no Museu Mariano Procópio¹⁾. É importante notar que muitas das coleções que constituem o museu foram reunidas já no período republicano, a partir do esforço de colecionadores privados que obtiveram esses itens num momento de desvalorização dos objetos e da memória ligadas ao Império brasileiro. A análise dessas coleções revela não apenas os gostos e interesses da elite brasileira, mas também suas redes de relações e intercâmbios com o cenário internacional da época.

A seguir, Maria Izabel Branco Ribeiro apresenta um estudo realizado sobre a coleção de Theon Spanudis, psicanalista, poeta e crítico de arte grego que chegou a São Paulo em 1950 e, a partir de então, começou a colecionar arte brasileira. Branco Ribeiro enfatiza em sua análise os caminhos da coleção Spanudis, de sua formação até a entrada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Em 1979, Spanudis doou ao MAC-USP 453 obras de 35 artistas renomados, como Volpi, Sacilotto, Mira Schendel, José Antônio da Silva, Lore Koch e Rubem Valentim. É importante ressaltar que a retomada da história da coleção Spanudis também é um caminho para traçar meandros da própria história do MAC-USP, criado em 1963 a partir das coleções particulares de Ciccilo Matarazzo e Yolanda Penteado²⁾. Conforme afirmado pela autora, a coleção foi iniciada por Spanudis depois que chegou no Brasil, sendo que o psicanalista não colecionava enquanto viveu na Europa. Theon Spanudis acreditava na impossibilidade de conciliar a prática da psicanálise com a escrita. Colecionar arte foi seu consolo pelo silêncio do poeta, sendo um "coleccionador-

¹⁾ O Museu Mariano Procópio está localizado em Juiz de Fora, Minas Gerais, a uma distância de aproximadamente 185 km do Rio de Janeiro. A atual sede foi originalmente a residência da família Ferreira Lage, construída para receber o imperador Dom Pedro II. Aberto para visitação pública desde 1921, possui um acervo de aproximadamente 53 mil peças. Seu acervo inclui móveis, indumentárias, obras de arte do Império Brasileiro e coleções pessoais de Dom Pedro II, como uma importante coleção de fotografias do século XIX, além de uma biblioteca que reúne, entre outros, cartas e catálogos de exposições da época. O complexo do museu é composto por duas edificações: o Museu-Casa, com um jardim tropical projetado pelo paisagista francês Auguste François Marie Glaziou, que também desenhou os jardins da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro; e uma galeria de Belas-Artes planejada por Rodolpho Bernardelli, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

²⁾ MAC-USP foi fundado pela Universidade de São Paulo para receber o acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo (MAM-SP) e a coleção particular do casal Matarazzo. A doação de tais coleções particulares à USP, uma instituição pública, está relacionada à extinção do MAM-SP por decisão de C. Matarazzo em razão de sua ruptura com o conselho administrativo do museu, do qual foi o principal fundador.

apaixonado" que buscava possuir o máximo possível de obras dos pintores que admirava. Um dos primeiros colecionadores dos artistas concretistas, Spanudis seguia critérios pessoais para formar sua coleção, valorizando a arte em diversas tendências, desde que correspondessem aos seus próprios parâmetros do que seriam "verdades da arte". Seu conceito de construtivismo, profundamente enraizado em sua visão da arte, via na herança cultural da América do Sul, inclusive no barroco colonial, um ponto de partida para o desenvolvimento de uma estética singular. Essa estética, segundo ele, proporcionava experiências estéticas intuitivas capazes de evocar uma "religiosidade sem ritos e mitos".

O terceiro artigo do Volume Especial aborda uma questão contemporânea e revela novas formas de relação entre museus e coleções, focando na inserção da produção dos artistas indígenas no acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP)^{3).} Em "A inserção das artes indígenas no MASP: marcos históricos e reconfigurações", Ilana Goldstein e Vitória Oliveira Machado destacam o papel do museu, uma fundação privada, na reconfiguração de suas práticas curatoriais ao integrar as artes indígenas em suas exposições. O texto examina a trajetória dessa inclusão, que atravessa desde a reabilitação dos icônicos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi em 2015 até a curadoria de mostras temáticas, como "Histórias Indígenas" (2023). As autoras exploram como o MASP tem promovido o diálogo entre obras indígenas e outras tradições artísticas, como as renascentistas e modernistas, a partir da curadoria de seus acervos.

Os artigos que compõem a segunda parte do Volume Especial examinam práticas de alguns dos artistas contemporâneos brasileiros, com foco em suas relações com as instituições e em seus posicionamentos diante dos espectadores. O artigo que abre esta segunda seção, de autoria de Glaucia Villas Bôas, aborda as trajetórias de Ernesto Neto e Adriana Varejão, dois artistas que despontaram na década de 1980 no Rio de Janeiro e alcançaram grande projeção no circuito mundial da arte contemporânea, sendo frequentemente exibidos em importantes museus da Europa e dos Estados Unidos^{4).} A análise destaca como os artistas foram bem-sucedidos na construção de seus projetos estéticos e, sobretudo, na comunicação eficaz de suas propostas ao público, criando obras que estabelecem uma forte conexão com os espectadores, tanto no contexto institucional quanto no mercado de arte global. Esse diálogo não se resume à busca de uma conexão estética, mas se estende à tentativa de envolver o público em discussões mais amplas, muitas vezes de natureza política. Essa politização da arte, que a autora analisa a partir dos trabalhos de Ernesto Neto e Adriana Varejão, revela um processo em que o objeto artístico se intelectualiza e ao mesmo tempo busca atingir o espectador de maneira direta. No caso de Ernesto Neto, suas obras dialogam com a defesa das culturas indígenas e a crítica às noções convencionais de natureza e cultura. Já Adriana Varejão, evoca a violência do passado colonial brasileiro, ao

³⁾ O Museu de Arte de São Paulo (MASP) foi fundado em 1947 por Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados e da Tupi, como o primeiro museu brasileiro de arte moderna com uma estrutura inspirada nos modelos europeus e norte-americanos. O MASP integrou-se à rede de museus e bienais de arte moderna que se consolidou no Brasil no período pós-Segunda Guerra Mundial, entre 1947 e 1952. Seu financiamento foi exclusivamente sustentado pela burguesia local, refletindo o apoio da elite paulistana ao desenvolvimento das artes e cultura no país.

⁴⁾ No livro *Les stars de l'art contemporain* (2012), Alain Quemin analisa a projeção dos artistas contemporâneos no cenário global, com foco na presença de suas obras em coleções e exposições dos grandes museus. Entre os 100 artistas de maior destaque internacional até 2012, apenas quatro brasileiros figuram na lista: Vik Muniz, Beatriz Milhazes, Adriana Varejão e Ernesto Neto

mesmo tempo em que estabelece conexões com os movimentos identitários e a luta contra o racismo. Nessa perspectiva, Glaucia Villas Bôas sugere que a arte contemporânea desses dois artistas não se preocupa mais em fantasiar um futuro ou mobilizar as sensibilidades do espectador. A proposta agora é envolver esse espectador em uma visão política da arte, evidenciando uma possível superação do caráter autônomo da arte.

Por fim, Fernanda Pequeno, em seu artigo “Mulheres artistas e espaço público: poéticas de enfrentamento da cidade”, analisa o trabalho de três mulheres artistas brasileiras – Lygia Pape (1927–2004), Anna Bella Geiger (n. 1933) e Lívia Flores (n. 1959) – que enfrentam criticamente os espaços públicos da cidade, propondo uma reflexão sobre a ocupação da urbe, a partir de suas poéticas de resistência. Juntas, essas artistas constroem diálogos potentes com o espectador ao confrontarem e reconfigurarem a cidade, propondo novas maneiras de habitar e pensar os espaços públicos. As três artistas, por meio de suas poéticas de enfrentamento da cidade, constroem uma forma de diálogo com o público de acordo com as atuais dinâmicas da arte contemporânea.

Esta seção do Volume Especial apresenta assim duas gerações de artistas contemporâneos, evidenciando a evolução na relação com o espectador. Nos trabalhos de Lygia Pape, por exemplo, o diálogo com o público ainda carrega a influência de princípios estéticos vanguardistas, que muitas vezes buscavam sensibilizar o espectador para incorporar valores ligados à alta cultura. No entanto, essa abordagem, ao recusar o repertório popular e manter uma discussão mais voltada às vanguardas, acabava por distanciar esses artistas de um público mais amplo. A geração de artistas que surge a partir da década de 1980 estabelece um diálogo mais eficiente com o espectador, rompendo com um resquício de elitismo que marcou a geração anterior, aproximando a arte do cotidiano e promovendo uma interação mais direta com o público.

Assim, os artigos aqui apresentados, expandem debates sobre a história da arte no Brasil e tensionam narrativas consolidadas que muitas vezes reduzem a explicação sociológica a processos sistêmicos desencarnados da vida social em que se ancoram. Por um lado, a minuciosa pesquisa de Maraliz Christo inscreve o colecionamento privado numa teia de relações que permite entender os nexos de continuidade e ruptura entre Império e República. Por outro lado, o trabalho de Maria Izabel Branco Ribeiro sobre a coleção Spanudis lança luz sobre discursos dissonantes do segundo modernismo brasileiro, mostrando a diversidade que compunha um cenário muitas vezes reduzido ao rótulo da abstração geométrica no país. Os dois trabalhos combinam uma análise fina do colecionismo particular e permitem compreender que processos ampliados se encarnam em relações concretas e disputas de projetos entre os indivíduos que são seus portadores.

Os trabalhos de Glaucia Villas Bôas, Fernanda Pequeno, Ilana Goldstein e Vitória Oliveira Machado apresentam perspectivas distintas sobre as relações entre arte e política. Do enfrentamento da cidade, às relações com os novos movimentos sociais e com debates decoloniais, os três artigos mostram as tensões no interior da arte e suas relações com embates ampliados na sociedade brasileira. Esbarrando em questões centrais para a arte contemporânea, as pesquisas apresentam importante material para uma compreensão dos limites da autonomia da arte contemporânea. Esta primeira seção do Volume Especial *Debates entre sociologia e história da arte – América do Sul em perspectiva* reúne, portanto, contribuições fundamentais para trazer à luz novas perspectivas da relação entre História e Sociologia da Arte e se coloca como preâmbulo às reflexões sobre as relações entre o país e outras experiências na América do Sul. Boa leitura!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Araújo, E. F. & Sant'Anna, S. P. (2023). Arte Abstrata na América do Sul: Projetos de modernidade e circulação de ideias a partir de uma análise sociológica. *Revista Brasileira de Sociologia*, v. 11, 152-177.
- Bueno, M. L.(2020). Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos/ Collections and archives as agent of globalization. The case of brazilian art in latin-american collections in the United State. In M. A. Bulhões, B. Fetter & N. V. Rosa (Org.). *Arte além da arte: Segundo simpósio internacional de relações sistêmicas da arte*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, SESC, SP.
- Bueno, M. L.(2021). *Arte e cultura na modernidade-mundo: sociologia da cultura e da arte* (ensaios). Editora da UFJF.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp.
- Connell, R, Pearse, R, Collyer, F, Maia, J, & Morrell, R. (2018). Re-making the global economy of knowledge: do new fields of research change the structure of North-South relations? *British Journal of Sociology*, 69(3), 738-757.
- Feres Jr, J. (2023). *A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos: da linguagem comum ao discurso das ciências sociais*. Ed. Contracorrente.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo Veintiuno Editores.
- Huyssen, A. (2014). Geografias do modernismo em um mundo globalizante. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Contraponto.
- Ortiz, R. (1994). *Mundialização e Cultura*. Brasiliense.
- Quemin, A. (2013). *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. CNRS Éditions.
- Ribeiro Vasconcelos, M. (2018). *O exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- Sant'Anna, S. P. (2011). *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Editora da FGV.

Maria Lúcia Bueno. É pesquisadora do CPNq e Professora Associada do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora e de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: marialucia.bueno@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7594-5672.

Marcelo Ribeiro Vasconcelos. Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora; Doutor em sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: ribeirovasconcelos.m@gmail.com. ORCID: /0000-0001-7817-9694.

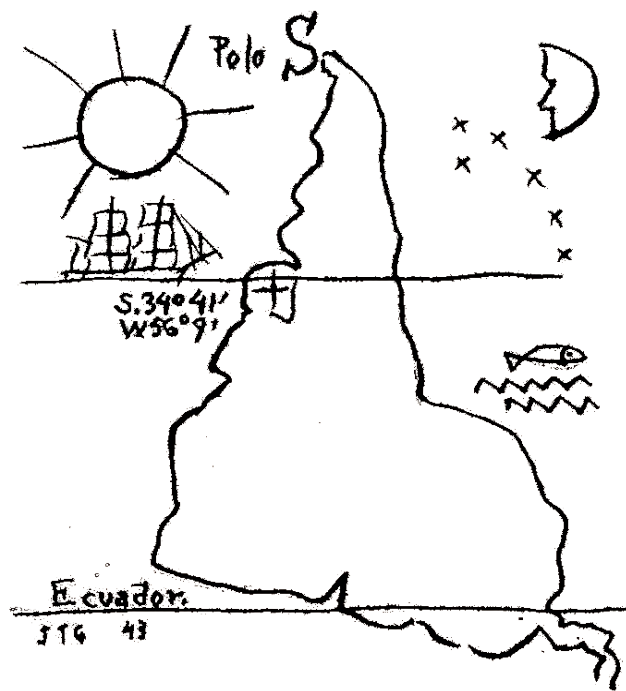
Sabrina Parracho Sant'Anna. Pesquisadora do CPNq e Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Ufrjr, Seropédica - RJ, 23890-000, Brasil. Email: saparracho@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1726-2018.

Receção: 04-09-2024

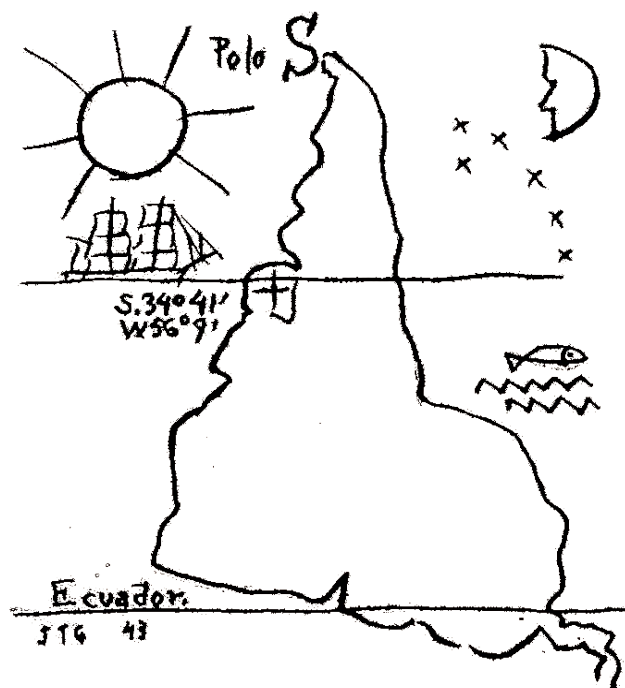
Aprovação: 10-01-2025

Citação:

Bueno, M. L., Vasconcelos, M. R. & Sant'Anna, S. P. (2024). Debates entre sociologia e história da arte - América do Sul e Brasil em perspectiva. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 2-10 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a1>

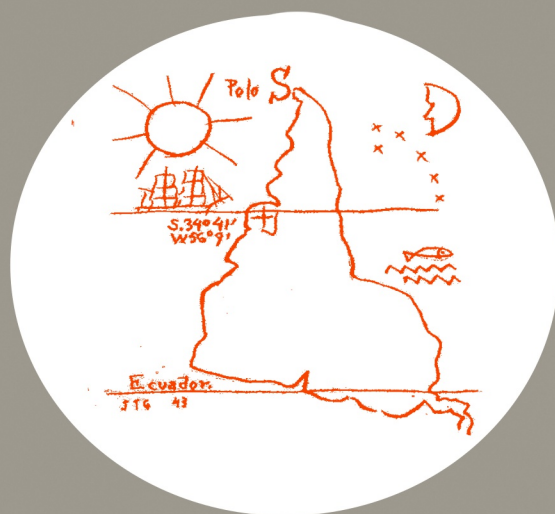


ARTIGOS



TODAS AS ARTES

REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052
Volume Especial

COLEÇÕES DA VISCONDESSA DE CAVALCANTI: UM LEQUE DE AUTÓGRAFOS E A PRESENÇA DE PORTUGUESES^{1.)}

THE VISCOUNTESS OF CAVALCANTI'S COLLECTIONS: AN AUTOGRAPH HAND FAN AND THE PORTUGUESE PRESENCE

COLLECTIONS DE LA VICOMTESSE DE CAVALCANTI: UN ÉVENTAIL D'AUTOGRAPHES ET LA PRÉSENCE DU PORTUGAIS

COLECCIONES DE LA VIZCONDESA DE CAVALCANTI: UN ABANICO DE AUTÓGRAFOS Y LA PRESENCIA DEL PORTUGUÉS

Maraliz de Castro Vieira Christo

Universidade Federal de Juiz de Fora, Departamento e Programa de Pós-Graduação em História, Juiz de Fora, Brasil

Resumo: O artigo apresenta alguns aspectos das coleções de Amélia Machado Cavalcanti (1852-1946), viscondessa de Cavalcanti a partir de 1888, presentes no acervo do Museu Mariano Procópio. Centramo-nos na coleção de 68 autógrafos de célebres escritores, artistas, músicos, atores, cientistas, exploradores e políticos de seu tempo, apostos em um leque, entre 1890 e 1945. Dada à sua amplitude, destacamos a presença dos portugueses: Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), Anthero de Quental (1842-1891), Eça de Queiroz (1845-1900), Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1895), Ramalho Ortigão (1836-1915), Alexandre de Serpa Pinto (1846-1900), Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905) e Arthur Napoleón (1843-1925).

Palavras-chave: colecionismo, Museu Mariano Procópio (Brasil), Viscondessa de Cavalcanti, leque de autógrafos.

Abstract: This paper presents an analysis of the collection of Amélia Machado Cavalcanti (1852-1946), Viscountess of Cavalcanti since 1888, held in the Mariano Procópio Museum's collection. The present study focuses on sixty-eight autographs by prominent writers, artists, musicians, actors, scientists, explorers, and politicians, which were placed on a hand fan between 1890 and 1945. Due to the extensive scope of the collection, we have chosen to focus on the autographs of the Portuguese: Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), Anthero de Quental (1842-1891), Eça de Queiroz (1845-1900), Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1895), Ramalho Ortigão (1836-1915), Alexandre de Serpa Pinto (1846-1900), Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905) and Arthur Napoleón (1843-1925).

Keywords: collecting, Mariano Procópio Museum, Viscountess of Cavalcanti, autograph hand fan.

Résumé: L'article présente quelques aspects des collections d'Amélia Machado Cavalcanti (1852-1946),

^{1.)} Pesquisa desenvolvida com o apoio da FAPEMIG (APQ-01284-18) e CNPq.

vicomtesse de Cavalcanti, depuis 1888, présentes dans le Musée Mariano Procópio. Nous nous concentrons sur la collection de 68 autographes d'écrivains, d'artistes, de musiciens, d'acteurs, des sages, d'explorateurs et d'hommes politiques célèbres de leur temps, placés dans un éventail, parmi 1890 et 1945. Compte tenu de son ampleur, nous soulignons la présence des Portugais: Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), Anthero de Quental (1842-1891), Eça de Queiroz (1845-1900), Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1895), Ramalho Ortigão (1836-1915), Alexandre de Serpa Pinto (1846-1900), Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905) e Arthur Napoleón (1843-1925).

Mots-clés: collection, Musée Mariano Procópio (Brésil), Vicomtesse de Cavalcanti, éventail d'autographes.

Resumen: El artículo presenta algunos aspectos de las colecciones de Amelia Machado Cavalcanti (1852-1946), Vizcondesa de Cavalcanti a partir de 1888, presentes en el acervo del Museo Mariano Procopio. Nos centramos en la colección de 68 autógrafos de célebres escritores, artistas, músicos, actores, científicos, exploradores y políticos de su tiempo, dispuesto en un abanico, entre 1890 y 1945. Dada su amplitud, destacamos la presencia de los portugueses: Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), Anthero de Quental (1842-1891), Eça de Queiroz (1845-1900), Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1895), Ramalho Ortigão (1836-1915), Alexandre de Serpa Pinto (1846-1900), Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905) e Arthur Napoleón (1843-1925).

Palabras-clave: coleccionismo, Museo Mariano Procopio (Brasil), Vizcondesa de Cavalcanti, abanico de autógrafos.

1. Abertura

Convidada a escrever sobre minhas pesquisas relativas às coleções da viscondessa de Cavalcanti e seu leque de autógrafos, optei por dar ênfase à presença de portugueses entre os signatários. A colecionadora, Amélia Machado Cavalcanti (1852-1946), brasileira, era uma mulher culta, nascida de família abastada, casada com Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque (1829-1899), importante político do Império, enobrecido com o título de visconde, em 1888. Amélia viveu grande parte da vida na Europa, principalmente em Paris. Suas coleções abrangem obras de arte (Christo, 2015, 2016b; Costa, 2010), autógrafos (Christo, 2016a, 2017a, 2017b), fotografias (Ferraz, 2016), livros raros, antiguidades (Chaves, 2019; Severo, 2024), além dos mais diversos objetos, o que não as diferenciavam muito de outras coleções produzidas por mulheres no período. Talvez por isso, a viscondessa seja mais reconhecida por suas coleções de numismática²⁾, mineralogia e etnografia (Santos, 2015).

A viscondessa de Cavalcanti reuniu, num leque, entre 1890 e 1945, mensagens e desenhos de 68 célebres escritores, artistas, músicos, atores, cientistas, exploradores coloniais e políticos de seu tempo. As primeiras assinaturas no leque da viscondessa de Cavalcanti, datadas, são de membros da banida família imperial brasileira, após a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889: D. Pedro de Alcântara (03/11/1890), a filha Isabel, o genro, Conde d'Eu, e os netos, Pedro, Luís e Antônio (01/01/1891), exilados na cidade francesa de Cannes. É da própria Viscondessa a última assinatura, datada de 4 de dezembro de 1945, quando dedica o leque ao colecionador Antônio Carlos Simões da Silva (1871-1948). Sua proprietária o conservou até a morte, aos 94 anos, em 21 de fevereiro de 1946.

²⁾ Coleção Numismática Brasileira pertencente à Viscondessa de Cavalcanti. Catálogo das medalhas brasileiras e das estrangeiras referentes ao Brasil, 1889 (IHGB).

Optamos, na pesquisa, por trabalhar as assinaturas em grupos: artistas plásticos (19), escritores (18), atores e autores de teatro (5), compositores, músicos e tenores (5), cientistas e exploradores (8), família imperial (6) e políticos (4). Uma assinatura corresponde a uma personagem cujos dados biográficos são por nós desconhecidos, Mercedes Moreira, enquanto outra apresenta-se ilegível. Coletar autógrafos em leques era hábito comum no século XIX. O leque de autógrafos, que encontramos com características mais próximas ao da viscondessa, pertenceu à princesa Mathilde Bonaparte (1820-1904), cujas assinaturas situam-se entre 1882 e 1898, abrangendo, portanto, um período de 16 anos, apresentando 49 celebridades entre escritores, comediantes, compositores e pintores; permanecendo, entretanto, circunscrito ao mundo das artes, considerado mais próprio ao universo feminino (Hazan, 2010: 48-49).^{3.)}



Figura 1: Leque de Autógrafos, viscondessa de Cavalcanti, Museu Mariano Procópio
Fonte: Museu Mariano Procópio.



Figura 2: Leque de Autógrafos, viscondessa de Cavalcanti, Museu Mariano Procópio
Fonte: Museu Mariano Procópio.

³⁾ Leque de folha com varetas de madeira entalhada e douramento nas bordas, 103 cm. de abertura por 35 cm. de raio. Museu Mariano Procópio.

2. Artistas plásticos signatários do leque e Bordalo Pinheiro

Nos interessava, inicialmente, a presença de artistas plásticos e, em particular, o fato de terem deixado, além da assinatura, desenhos no leque. Pelo espaço exíguo, era comum os artistas desenharem em álbuns de autógrafos e não em leques, detalhe que aumenta a originalidade da coleção da viscondessa de Cavalcanti. A maioria dos dezenove artistas plásticos realizaram pequenos desenhos, representando fragmentos de obras pelas quais gostariam de ser lembrados por Amelia Machado Cavalcanti, cabendo aos observadores recompor as obras mentalmente. Estabeleceu-se, assim, um jogo irresistível para os apreciadores de arte, ao que igualmente não nos furtamos. Apenas os escultores Eugène Guillaume e Paul Landowski não deixaram desenhos, sendo que este último lamentou em sua mensagem a falta de espaço para tanto: “Je regrette de ne pas pouvoir mettre un groupe sur cet éventail.»⁴⁾

A viscondessa de Cavalcanti privilegiou artistas franceses⁵⁾, consagrados nos salões oficiais, agraciados com a Légion d’Honneur, requisitados pelo mercado artístico; em grande parte situados na faixa etária dos 50 a 60 anos. Dentre os pintores franceses é notória a preocupação da viscondessa com a diversidade de gêneros, tornando-se relevante a presença de artistas que sobressaíram na representação de figuras da sociedade parisiense (Léon Bonnat, Carolus Duran), da vida moderna (Jean Béraud, Schryver), de cenas do passado (Jean Gérôme), de tipos sociais (Jules Worms) e de animais (Rosa Bonheur, Lambert e Olivier de Penne), assim como paisagistas (Louis Humbert).

Os desenhos presentes no leque expressam o desejo dos artistas de serem lembrados pelo mais significativo de sua produção. Jean Béraud e Carolus Duran optaram por representar fragmentos de telas polêmicas, debatidas pela crítica e público⁶⁾. Os artistas animalistas fixaram seus bichos preferidos: Lambert, os gatos; Rosa Bonheur, os leões; Olivier de Penne, os cães. Jules Worms, por seu turno, recorrerá ao típico espanhol, característico de suas obras; Louis Marie Schryver destacou as flores, presentes desde o primeiro quadro que enviara ao *salon* de Paris; Léon Bonnat retratou a si próprio, como o fizera ao longo da vida. Apenas Louis Humbert e Jean Léon Gérôme destoaram dos demais. Humbert, embora paisagista, retratou a Viscondessa, enquanto Gérôme não fez referência a nenhuma obra ou tema específico, expressando apenas bom humor ao fazer-se representar por uma cabeça de burro, acompanhada da inscrição: “Portrait de l’auteur d’après le vif, fort ressemblant”⁷⁾.

Quatro foram os artistas brasileiros signatários do leque. Os irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli, Pedro Weingärtner, que o fizeram em 1891; situando-se na faixa etária de 33 a 39 anos. Relativamente jovens, eram reconhecidos pela crítica como artistas completos, comparados ao último a apor a assinatura, o antigo professor João Zeferino da Costa, que o

4) Tradução: “Lastimo não poder colocar um grupo sobre este leque”.

5) Carolus-Duran (1837-1917); Charles Olivier de Penne (1831-1897); Eugène Guillaume (1822-1905); Jean Béraud (1849-1936); Jean Léon Gérôme (1824-1909); Jules Worms (1832-1914); Léon Bonnat (1833-1922); Louis Eugène Lambert (1825-1900); Louis Humbert (1835-1910); Louis Marie Schryver (1862 – 1942); Paul Landowski (1875-1961); Rosa Bonheur (1822-1899).

6) Carolus-Duran, *Triomphe de Bacchus*, 1889. Óleo s/ tela, 360 x 500 cm, Coleção Particular. Jean Beraud, *La Madeleine chez le pharisien*, 1891. Óleo s/ tela, 0,97 x 1,30, Musée d’Orsay.

7) “Retrato do autor a partir do natural, forte semelhança”.

fizera em Roma, em 1896, ano em que terminava os estudos para a decoração da Igreja de Nossa Senhora da Candelária, situada no Rio de Janeiro. Todos os quatro brasileiros se distinguiam pela competência técnica, fruto de longa aprendizagem, que incluía indispensável estada na Europa; por participarem e conquistarem prêmios em importantes exposições; além de serem bem aceitos pelos críticos. Naquele estrito momento, década de 1890, eram símbolos de modernidade e abraçavam uma causa em comum: a reestruturação da antiga Academia Imperial de Belas Artes; com a República, transformada em Escola Nacional de Belas Artes. Igualmente, fortes laços de amizade os aproximavam, desenvolvidos a partir de vivências em comum, na Itália e no Brasil.

Os artistas brasileiros citados elegeram, para reproduzirem no leque, uma produção relativamente recente: *Cristo e a mulher adúltera*, de 1884 (Rodolpho Bernardelli), *Os Bandeirantes*, de 1889 (Henrique Bernardelli), *Cena de ciúmes*, de 1890 (Pedro Weingartner), e *A tempestade*, obra ainda em esboço (João Zeferino da Costa). Trabalhos realizados na Itália, marcados por certo realismo e festejados pela crítica. Estão presentes no leque dois pintores espanhóis: Raimundo Madrazo (1841-1920), que, em 1891, desenhou o busto de sua modelo, Aline Masson, como a retratara no quadro *Pierrette*, de 1884 (Comunidad de Madrid, 2007) e Salvador Sanchez-Barbudo Morales (1857-1917), que, em 1909, em Roma, desenhou um jovem inspirado em seu quadro *Escena del Dux de Venecia* (Guerrero, 2024). Ambos os pintores confirmam as escolhas anteriores da viscondessa: artistas reconhecidos pela crítica e pelo mercado, na faixa dos 50 anos. Interessante observar não estarem estabelecidos na Espanha. Raimundo Madrazo, pertencente a conhecida família de artistas, se fixara na França, onde era considerado “um parisiense por adoção”⁸⁾, e Sanchez-Barbudo, na Itália.

Ao lado dos franceses, brasileiros e espanhóis encontra-se apenas um artista português, **Raphael Bordallo Pinheiro**, que desenhara no leque sua famosa “Jarra Beethoven”, quando a expusera no Rio de Janeiro, em 1898, aos 52 anos. É impossível pensar em Bordallo Pinheiro sem lembrar do caricaturista, fortemente ligado ao Brasil, onde passou parte da vida, e do ceramista, que transformou Caldas da Rainha em referência da cerâmica portuguesa. Marize Malta sintetiza bem a trajetória de sua principal obra em cerâmica, a “Jarra Beethoven”, uma peça de 2,6 metros de altura, criada em 1895. A jarra:

...não conseguiu quem a adquirisse, apesar dos elogios da imprensa portuguesa, e perambulou de Caldas da Rainha, a Alpiarça, até Lisboa. Em 1899, tomou o navio e aportou em terras cariocas, mas não houve comprador, mesmo cercada por enaltecimentos locais. Foi rifada, mas não houve sorteado. O criador da obra, pensando na recorrência da dificuldade de seu transporte, preferiu não retornar com ela e a deixou com o dr. João do Rego Barros que a doou para o Estado brasileiro, sendo localizada no salão Pompeano do Palácio do Catete, o edifício sede da Presidência da República brasileira. Anos depois, a criatura foi transferida para o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e, em 1939, para o Museu Nacional de Belas Artes e lá se encontra até hoje, quase esquecida em um canto modesto, sem o destaque que se pensava ser digna de merecimento (Malta, 2010: 147).

⁸⁾ Ver *L'Art et les artistes: revue mensuelle d'art ancien et moderne*...Paris, out. 1912.



Figura 3: Leque de Autógrafos, viscondessa de Cavalcanti, Museu Mariano Procópio, detalhe Bordalo Pinheiro

Fonte: Museu Mariano Procópio.

No leque, Bordallo Pinheiro desenhou a jarra minuciosamente, ladeada por um grupo de jovens alados, os quais parecem cantar e tocar instrumentos musicais, e por um gato. O artista nomeia o desenho “Jarra Beethoven” assina e data: “Rio de Janeiro agosto de 1899”. O que leva a supor a presença da viscondessa no Rio de Janeiro e sua provável visita ao prédio nº 73 da rua do Ouvidor, onde a jarra fora exposta de 27 de julho^{9.)} a 20 de agosto de 1899^{10.)}. Talvez esse tenha sido o primeiro compromisso social da viscondessa após a morte do marido, falecido em 14 de junho de 1899, em Juiz de Fora (MG).

A pesquisa sobre a participação dos artistas plásticos no leque de autógrafos da viscondessa visou reconhecer os desenhos ali realizados, associando-os às obras originais a que faziam menção; perceber a importância dessas obras no conjunto da produção dos artistas; observar em que momento da carreira se encontravam quando assinaram o leque; e, quando possível, estabelecer as relações com a viscondessa de Cavalcanti. Concluímos representarem uma escolha muito precisa por parte da viscondessa, a qual buscou artistas consagrados, detentores dos principais prêmios oficiais e muito bem conceituados no mercado.

^{9.)} “Exposição Bordallo”. A jarra Beethoven. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1899, p.1.

^{10.)} “A Jarra Beethoven” *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1899, p.1.

2. Os escritores signatários e o grupo dos cinco

Uma vez terminada essa pesquisa pontual relativa aos artistas plásticos, prosseguimos no levantamento dos outros signatários do leque, identificando gostos, preferências e afinidades culturais da viscondessa. Como totalizam 68 signatários, a pesquisa ainda não se concluiu e seguimos trabalhando por grupos.

O segundo grupo de assinaturas mais numeroso no leque, corresponde ao de escritores. De um total de 18, 6 são franceses, todos consagrados, com grande circulação pelos salões, a começar por Alexandre Dumas Fils¹¹); 5 são portugueses, constituindo o chamado grupo dos cinco, figuras maiores da literatura portuguesa, pertencentes à geração de 1870¹²); 6 brasileiros, todos ligados à Academia Brasileira de Letras¹³), a exemplo de Machado de Assis, que mantinha fortes laços de amizade com a viscondessa; um argentino, Hugo Wast. Pseudônimo de Gustavo Adolfo Martínez Zuviría, escritor e político católico, nacionalista e antissemita¹⁴), lido por Gustavo Barroso, com quem compartilhava igual visão de mundo. Dentre os escritores brasileiros, a viscondessa tinha mais contato com Machado de Assis e, dentre os portugueses, com Ramalho Ortigão.

No presente artigo daremos ênfase aos escritores portugueses. Em ordem cronológica, **Eça de Queiroz** assinou o leque em 11 de março de 1891, em Paris; **Anthero de Qental, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão**, o fizeram em 12 de maio de 1891, em Lisboa; enquanto **Guerra Junqueiro** fê-lo, três anos depois, em 20 de março de 1894, na cidade do Porto.

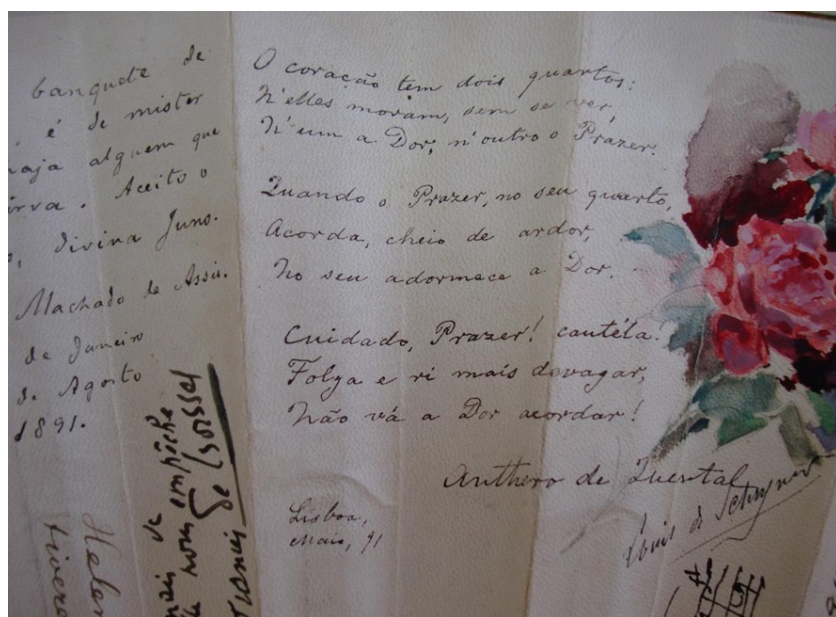


Figura 4: Leque de Autógrafos, viscondessa de Cavalcanti, Museu Mariano Procópio, detalhe Anthero de Qental

Fonte: Museu Mariano Procópio.

¹¹) Alexandre Dumas Fils (1824-1895), Edouard Estaunié (1862-1942), Arthur Léon Imbert de Saint Amand (1834-1900), Jean Rameau (1859-1942), Pierre Lotti (1850-1923), Victor Cherbuliz (1829-1899).

¹²) Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), Anthero de Qental (1842-1891), Eça de Queiroz (1845-1900), Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1895), Ramalho Ortigão (1836-1915).

¹³) Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior (1860-1938), Afrânio Peixoto (1876-1947), Alberto de Faria (1865-1931), Gustavo Barroso (1888-1959), Machado de Assis (1839-1908), Manuel de Oliveira Lima (1867-1928).

¹⁴) Sobre Hugo Wast ver: LVOVICH,1999, p.131-150.

O escritor português Eça de Queiroz encontrava-se em função consular na capital francesa, desde 1888. Em carta dirigida à viscondessa, Eça pede desculpas pela demora em devolver o leque. Por ser a sua estreia neste gênero de literatura, teria hesitado antes de fazê-lo.

5 Rue [...] 12 março 1891

Minha Senhora,

Peço humildemente perdão a V. Exa. de ter retido tanto tempo o seu lindo leque. Mas era minha estreia neste gênero de literatura – e daí uma natural hesitação e demora. E, no fim, para quê? Para ter de recorrer à experiência e sapiência de Salomão, Rei de Jerusalém!

Tenho aos pés de V. Exa., minha senhora, os meus mais profundos respeitos.

Eça de Queiroz^{15.)}

No leque escreveu: *Este velho e tão louvado Aphorismo: A mulher, na sua beleza, é mais forte que um Exército posto em batalha - foi certamente escrito por Salomão no leque de pergaminho e sândalo da Rainha de Sabá . Vale lembrar que, em 1891, Eça de Queiroz estava terminando a tradução das Minas de Salomão do inglês Henry Rider Haggard.*

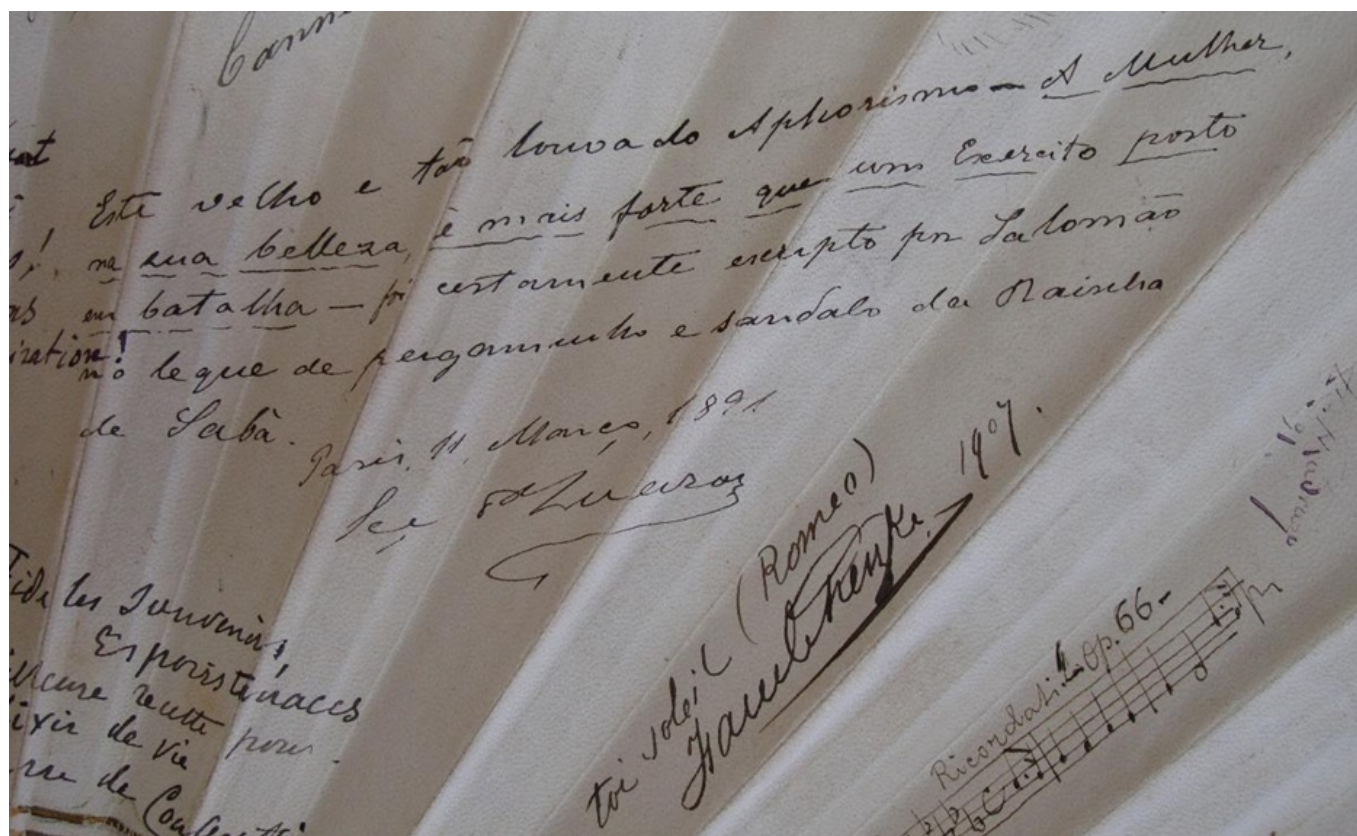


Figura 5: Leque de Autógrafos, viscondessa de Cavalcanti, Museu Mariano Procópio. Detalhe Eça de Queiroz

Fonte: Museu Mariano Procópio.

^{15.)} Carta de Eça de Queiroz à viscondessa de Cavalcanti, de 12/03/1891. Arquivo Histórico, Museu Mariano Procópio.

Quando Eça de Queiroz, na carta à viscondessa, afirmara ser essa a sua estreia neste gênero de literatura, esquecera-se de outro leque, que marcara a sua vida, quiçá a do grupo. No outono de 1884, Eça de Queirós esteve na praia da Granja com a Condessa de Resende e suas duas filhas, Emília e Benedita. Ali, o escritor perdeu uma partida de bilhar para Emília, com quem se casará em 1886. Emília possuía um leque de cetim cor de ouro, ornado de aquarela, representando um grupo de cinco cães. Segundo Ramalho Ortigão, “Uma das condições da aposta era que o leque seria escrito pelos amigos com que Eça de Queirós tinha de vir almoçar ao Porto”. No almoço, realizado no Palácio de Cristal, os cinco “sábios”, como lhes chamou Emília, fizeram-se fotografar e autografaram o leque^{16.)}.

O leque de D. Emília de Castro Resende atesta a união do “grupo dos cinco”, que, ampliado, se tornará conhecido em 1888 como o grupo dos “Vencidos da Vida”. O mesmo “grupo dos cinco” assina o leque da viscondessa de Cavalcanti, tendo o feito Guerra Junqueiro, no lado inverso aos demais, três anos depois, em 20 de março de 1894, na cidade do Porto, como inicialmente referido. A diferença das datas, em que os cinco assinaram o leque, demonstra o empenho da viscondessa em juntá-los, em seu leque, como representantes da literatura portuguesa.

Do grupo, a viscondessa mantinha conhecidos laços de amizade com Ramalho Ortigão. Em 1887, Ortigão lamentou ter vindo ao Brasil sem encontrar a viscondessa (Pinho, 1942). Em carta, datada de 4 de julho de 1889, de Paris, endereçada à esposa, Emília Isaura Vilaça de Araújo Vieira, o escritor fez várias referências à viscondessa de Cavalcanti, destacando o conhecimento que esta possuía do Brasil, sua atenção para com ele, e que iria, nesta data, à “soirée”, em sua residência (Ortigão, 1933).

3. Demais artistas e Arthur Napoleón

Ao grupo dos escritores, segue, na pesquisa, o grupo dos atores e autores de teatro: Constant Coquelin (1841-1909, ator francês), Adelaide Ristori Des Grille (1822-1906, atriz italiana), Ermete Novelli (1851-1919, ator italiano), Tomamso Salvini (1829-1915, ator italiano), Francis de Croisset (1877-1937, pseudônimo de Franz Wiener, autor de teatro belga). Compondo o grupo dos compositores, músicos e tenores: Camille Saint-Saens (1835-1921, compositor francês), Jean Henri Ravina (1818-1906, músico francês), Jean de Reszke (1850-1925, tenor polonês), **Arthur Napoleón** (1843-1925, compositor português) e Carlos Gomes (1836-1896, compositor brasileiro). Todos extremamente famosos, seguindo a mesma lógica de escolha dos artistas plásticos e alguns com fortes laços com o Brasil, como os atores italianos Adelaide Ristori Des Grille, uma das poucas mulheres presentes no leque, e Ermete Novelli.

Dentre os músicos, reconhecemos a assinatura de Arthur Napoleón (1843-1925), relativamente próxima a de Carlos Gomes (1836-1896), datadas do mesmo modo, “Rio nov 1891”; acompanhadas cada qual por pequena linha de partitura. Arthur Napoleão trouxe para o leque “Ricordati, Romance Varie”, identificada pelo seu número de opus “Ricordati, op. 66”. A música fora composta em 1885 e dedicada a Leopoldo Miguez, compositor e ex-sócio de Napoleão (Cazarré, 2006). Essa foi uma das obras mais famosas do autor, executada pela primeira vez em 27 de junho de 1886, no Teatro Real São Carlos, em Lisboa, pelo irmão Alfredo Napoleón.

^{16.)} Em *A Ilustração*, 20/09/1885; publicado por Fialho, 2011.

Nascido na cidade do Porto, tendo como pai o pianista Alexandre Napoleón, Arthur fez seu primeiro recital de piano aos 6 anos. Em Portugal, apresentou-se, dentre outros lugares, na Sociedade de Concertos do Porto e no Teatro São Carlos de Lisboa. A partir de 1852, passou a excursionar pela Europa e pela América, merecendo elogios de grandes personalidades musicais, dentre eles o compositor Hector Berlioz, em crônica publicada no *Journal Des Débats* após assistir ao concerto de Arthur Napoleón, em Paris. No Brasil, sua primeira apresentação se deu em 1857, com 14 anos, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. No ano seguinte, após turnê por províncias do Rio da Prata, retornou ao Brasil, tocando no Theatro São Pedro de Alcântara. Depois de muitas viagens, fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro, em 1866. Na corte tornou-se comerciante de instrumentos e partituras, criando a Casa Arthur Napoleón que, enquanto editora, incentivou e divulgou a música brasileira, durante décadas.¹⁷⁾ Situada na Rua do Ouvidor, nº 89, sua loja era ponto de encontro de intelectuais, que pelo Rio de Janeiro circulavam.

O compositor dedicou algumas de suas peças à viscondessa de Cavalcanti, como a opus, número seguinte a que foi transcrita no leque, "Soirées do Rio". A escolha de uma peça em detrimento da outra talvez possa ser explicada por ter sido a primeira mais executada junto ao grande público que a segunda (Freitas, 2014).

Arthur revelou em suas memórias ter conhecido a viscondessa em 1868, quando esta tinha 15 anos. Ele a encontrou a bordo do paquete "Estremadure", que a trazia de uma temporada na Alemanha, após a morte da mãe, Mariana Barbosa de Assis Machado, em Bremen, Alemanha (Frias, 1913). Depois de casada, Arthur Napoleón frequentava-lhe a casa no Rio de Janeiro. Quando ela e o marido recebiam convidados no palacete da Rua Senador Vergueiro, às quintas-feiras, com Arthur Napoleón a viscondessa tocava Beethoven, a quatro mãos (Pinho, 1942: 227).

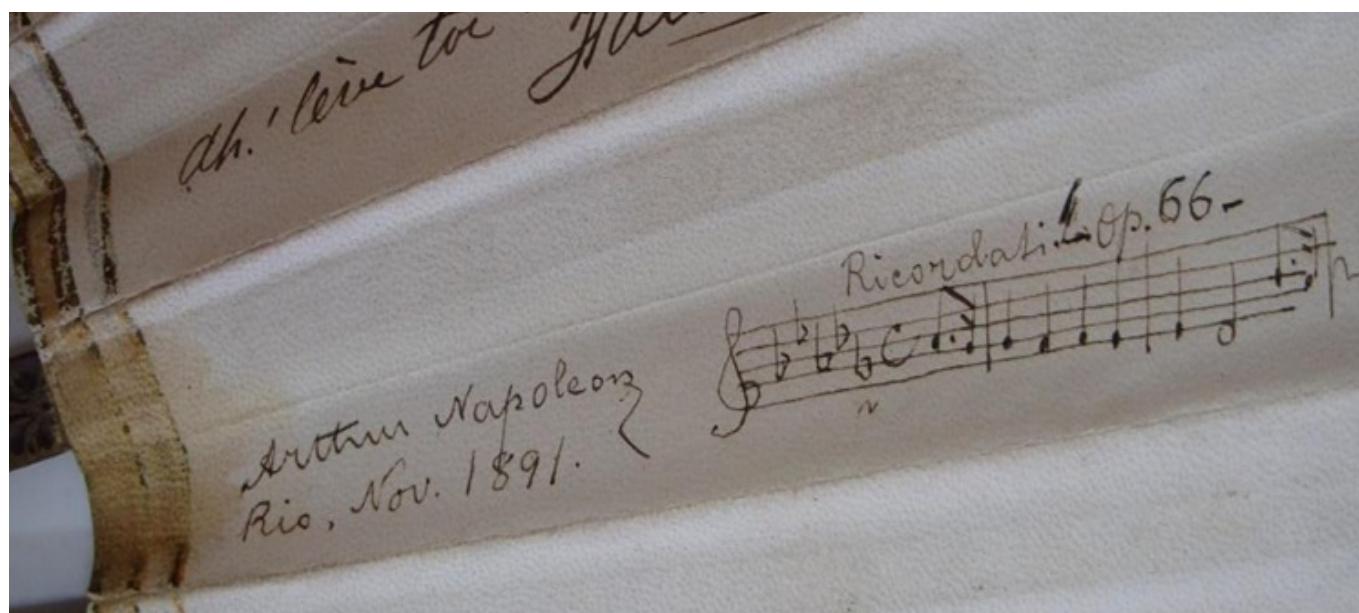


Figura 6: Leque de Autógrafos, viscondessa de Cavalcanti, Museu Mariano Procópio, detalhe Arthur Napoleão

Fonte: Museu Mariano Procópio.

¹⁷⁾ <https://abmusica.org.br/academicos/#patronos>.

4. Exploradores, administradores coloniais signatários e Serpa Pinto

Recordemo-nos que a coleção de autógrafos sobre o leque se inicia com a assinatura de D. Pedro de Alcântara e sua família, exilados após a Proclamação da República. Neste aspecto, é praticamente uma renovação de expressões de amizade entre o casal Cavalcanti e o velho imperador deposto. Identificamos no leque mais quatro políticos: Elefthérios Kyriakos Venizélos (1864-1936), estadista grego, Adolphe Eugène Jean Henri Max (1869-1939), político belga, prefeito de Bruxelas entre 1909 e 1939; assim como, Joaquim Nabuco (1849-1910), político e diplomata brasileiro e Getúlio Vargas (1883-1954), que assinou o leque em 31 de maio de 1945, enquanto presidente do Brasil, em visita ao Museu Mariano Procópio¹⁸⁾.

Além do grupo de políticos, há o de cientistas e exploradores coloniais. No leque de autógrafos da viscondessa encontramos assinaturas de quatro cientistas. Dois tornaram-se famosos: Pierre de Coubertin e Alberto Santos Dumont. Entretanto, os dois outros apresentavam carreiras relevantes, mas discretas: Gabriel Auguste Daubrée (geógrafo e mineralogista) e Gabriel Lippmann (físico, reconhecido por seus trabalhos em ótica e eletricidade). A viscondessa, como colecionadora de minerais e de fotografias, acompanhava as atividades de ambos.

Mais surpreende ainda que o grupo de cientista é a existência de um grupo de exploradores e administradores coloniais: Antoine Thomson d'Abbadie (1810-1897), Pierre Savorgnan de Brazza (1852-1905), Louis Henri Albert Dolisie (1856-1899) e **Alexandre de Serpa Pinto** (1846-1905). Todos os quatro exploradores foram de suma importância para o domínio da França e Portugal sobre territórios africanos. Tomemos Serpa Pinto como exemplo.

Serpa Pinto foi dos primeiros europeus a « desbravar » o interior do continente africano. Viajou, pela primeira vez, até a África oriental, em 1869, numa expedição ao rio Zambeze, como técnico, objetivando avaliar a rede hidrográfica e a topografia local. Entre 1877 e 1879, seguiu do planalto central da atual região do Bié, em Angola, até atingir Pretória e Durban, na atual África do Sul. Ele próprio relatou sua aventura no livro *Como atravessei a África do Atlântico ao Índico*, publicado em 1881. Posteriormente, foi nomeado cônsul-geral em Zanzibar, em 1885, e governador-geral de Cabo Verde, em 1894.

A partir dos dados levantados por Serpa Pinto em sua travessia, o Estado Português sentiu-se com direito àquelas terras e foi o primeiro a propor a realização de um congresso europeu com o objetivo de regular a ocupação da África pelas potências coloniais. Em 1884, o Chanceler alemão Otto von Bismarck organizou a “Conferência de Berlim”, da qual participaram, além de Portugal, a Inglaterra, a França, a Espanha, a Itália, a Bélgica, a

¹⁸⁾ O jornal *O Globo*, que acompanhou a viagem de Getúlio Vargas à Juiz de Fora, cidade que abriga o Museu Mariano Procópio, esclareceu as circunstâncias em que Getúlio Vargas assinou o leque. A viscondessa, já bastante idosa, teria solicitado a seu primo Frederico Ferreira Lage, irmão de Alfredo Ferreira Lage, fundador do Museu Mariano Procópio, a assinatura de Getúlio Vargas, “pelo que tem feito em benefício dos cegos, para os quais [a viscondessa] trabalhou durante longos anos de sua vida...” (*O Globo*, 06 de junho de 1945, Vespertina, Geral, página 3). Importante lembrar que em 16 de janeiro de 1930, inaugurou-se na Biblioteca Nacional uma seção destinada à leitura em Braille, que recebeu o nome da Viscondessa de Cavalcanti, por dela ter partido a ideia e a doação inicial de 30 obras em francês. Igualmente, a viscondessa entregou à biblioteca a versão em braille, realizada por ela própria, do livro de Carlos de Magalhães de Azevedo, sobre D. Pedro II. (“Inaugura-se amanhã na Biblioteca Nacional a seção destinada aos cegos”. *Jornal do Brasil*, 15/01/1930). O empenho na escrita em braille, possivelmente, adveio da cegueira, que vitimou o marido ao final da vida.

Holanda, a Dinamarca, a Suécia, a Áustria-Hungria e o Império Otomano. Com base nos dados de Serpa Pinto e no que o Estado Português chamou de “direito histórico”, pela primazia da sua exploração sobre a África, este reclamou para si vastas áreas do continente africano, embora, de fato, apenas dominasse feitorias costeiras e mínimos territórios ao redor dessas. Objetivava-se ligar Angola e Moçambique, numa extensão de território a que se denominou “Mapa Cor de Rosa”. A pretensão foi aceita pela quase totalidade dos países presentes, com a exceção da Inglaterra, que, por sua vez, desejava uma faixa territorial unindo a cidade do Cairo, no Egito, à Cidade do Cabo, na atual África do Sul. Cinco anos depois, em 1890, após incidentes entre Serpa Pinto e ingleses na África, a Inglaterra lançou um Ultimato de Guerra, reclamando para si parte desse território, de modo a poder ligar as suas colónias do norte com as do Sul, exigindo a retirada das forças militares chefiadas pelo major Serpa Pinto do território compreendido entre as colônias de Moçambique e Angola (nos actuais Zimbabwe e Zâmbia). Ao ceder às exigências inglesas, o rei português, D. Carlos I, viu sua imagem ruir, iniciando o processo de descrédito na monarquia, que culminaria com a implantação da República, em 1910. Serpa Pinto esteve, portanto, no olho do furacão da política internacional.

Após retornar a Portugal, Serpa Pinto tornou-se deputado monarquista, até ser nomeado governador-geral de Cabo Verde, em 1894.

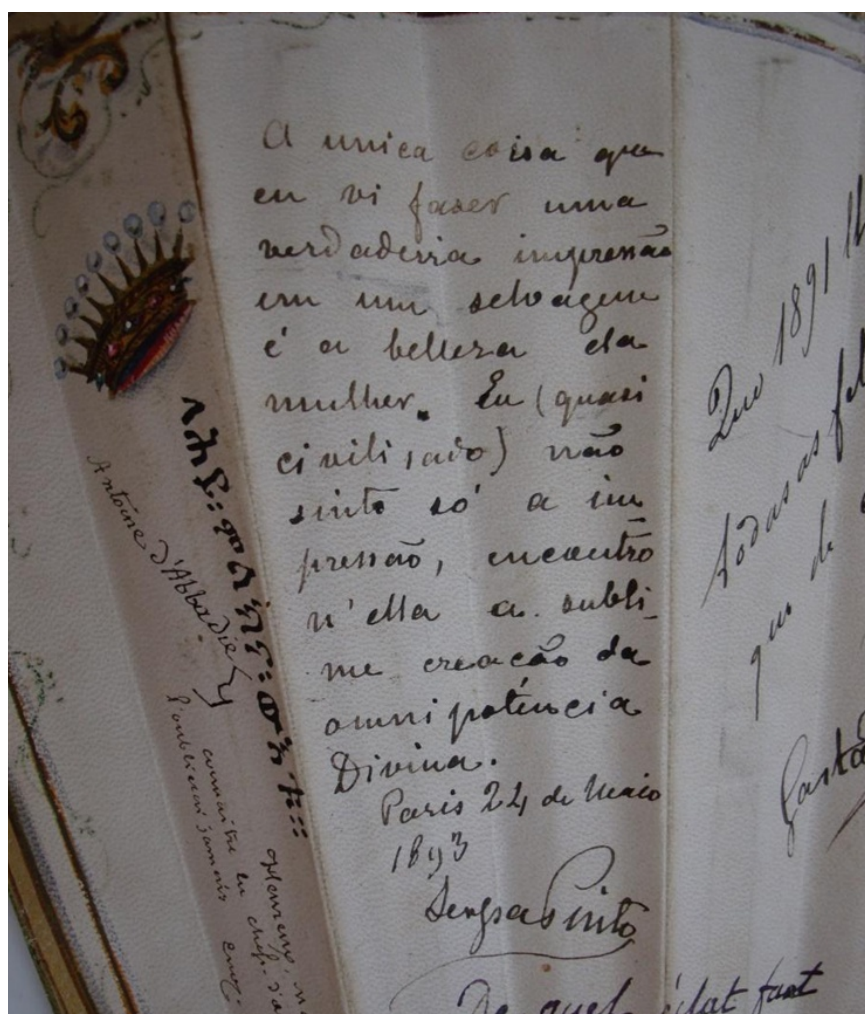


Figura 7: Leque de Autógrafos, viscondessa de Cavalcanti, Museu Mariano Procópio, detalhe Arthur Napoleão

Fonte: Museu Mariano Procópio.

Interessante notar que Serpa Pinto possuía vínculos com o Brasil. Entre 1848 e 1854, passou a infância no Rio de Janeiro, onde tinha parentes^{19.)}. Entre maio e julho de 1881, esteve no Rio de Janeiro e em Recife, sendo muito festejado. Na corte, em longo encontro na Quinta da Boa Vista, ofereceu a D. Pedro II seu livro recém-publicado em Londres, *Como atravessei a África do Atlântico ao Índico*^{20.)}. Foi sócio honorário da Sociedade de Geografia de Lisboa e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Tapajós, 2001).

Serpa Pinto assinou o leque da viscondessa, em Paris, em 24 de maio de 1893, deixando a seguinte mensagem : «A única coisa que eu vi fazer uma verdadeira impressão em um selvagem é a beleza da mulher. Eu (quasi civilizado) não sinto só a impressão, encontro n'ella a sublime criação da onipotência Divina!». Lendo a respeito das trajetórias desses exploradores, nos indagamos sobre o que os aproxima da viscondessa. Eram homens cultos, aristocratas e conservadores, reconhecidos por suas conquistas e com interesses colecionistas. As assinaturas, dos quatro exploradores do território africano, foram apostas na primeira metade da década de 1890. Nesse período, o marido da viscondessa, Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque (1829-1899), ainda estava vivo, auto-exilando-se em Paris, após a queda da monarquia.

Desde 1857, Diogo Velho dedicara-se à vida política. Igualmente, o visconde era membro da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro e fora indicado para representá-la no IV Congresso Internacional das Ciências Geográficas, quando da Exposição Universal de Paris, realizada em 1889^{21.)}; exposição onde era também Comissário Geral do Império Brasileiro. Neste congresso entrevia-se a «reconquista» da África (Resende, 2008: 26). Para o congresso, a Societé Française de Géographie designou Serpa Pinto como membro do Comitê da direção do referido evento. Fato que o colocou em contato direto com o visconde de Cavalcanti^{22.)}. Em 1892, Antoine Thomson d'Abbadie assumiria a direção da Societé Française de Géographie. Dominique Lejeune, ao estudar as sociedades de geografia na França, identifica-as como verdadeiros grupos de pressão em favor da expansão colonial (Lejeune, 1993).

Tais vivências facilitariam ao casal Cavalcanti a percepção do jogo político imperialista em pauta e a aproximação com os exploradores e administradores coloniais, vistos por muitos como agentes de civilização. Os quatro exploradores-administradores coloniais, Antoine Thomson d'Abbadie, Pierre Savorgnan de Brazza, Louis Henri Albert Dolisie e Alexandre de Serpa Pinto, tornaram-se grandes personalidades internacionais e fortes figuras mediáticas, atraindo atenção. Estudando Serpa Pinto, por exemplo, Nuno Resende escreveu:

^{19.)} "Serpa Pinto". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29-12-1900.

^{20.)} "O major Serpa Pinto". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 31/05/1881.

^{21.)} Revista da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro. Também foram nomeadas pela Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro para esse evento o Almirante Barão de Tefé, o Conselheiro Ladislau Neto e o Barão de Sant'Ana Neri.

^{22.)} "Ofício da Sociedade de Geografia de França informando Serpa Pinto que tinha sido designado para fazer parte do Comitê da Direcção do Congresso Internacional das Ciências Geográficas". 1889, junho, 6, Paris. 1 fl. Impressa. 18 / 1 / 297 / 50. Estado Maior do Exército, Arquivo Histórico Militar, Arquivo Particular Serpa Pinto, 1863-1908. Catálogo, Fundo 18, Lisboa, 2001.

Ao analisar o conjunto bibliográfico recolhido parece incontestável que o resultado da expedição de 1877-1879 foi determinante em termos de repercussão política e diplomática nacionais, sendo Serpa Pinto o arauto de uma estratégia de afirmação internacional - como comprova o facto de ter sido presenteado com os mais altos louvores da época e como se depreende das aclamadas recepções a que atendeu nas principais Cortes, sociedades de geografia e comissões científicas europeias: Londres, Paris, Madrid, Bruxelas, etc, num impacto mediático sem precedentes em Portugal (Resende, 2008: 11).

A presença dos quatro confere ao leque de autógrafos um carácter diferenciado, revelando o universo de interesses e de relações sociais mais amplo da viscondessa de Cavalcanti. Além da ligação do visconde com as Sociedades de Geografia e o papel destas na exploração colonial, o colecionismo também foi um grande ponto de aproximação.

O imperialismo inundou o mercado europeu de peças arqueológicas e etnográficas, fomentando o interesse colecionista. Os exploradores-administradores coloniais eram também conhecidos por suas próprias coleções, principalmente Pierre Savorgnan de Brazza, que doou muitas peças ao Musée d'Ethnographie du Trocadéro^{23.)}, como o fizeram vários outros oficiais franceses. A exemplo do Musée d'Ethnographie du Trocadéro, na segunda metade do século XIX, museus e coleções etnográficas se formaram na esteira da dominação colonial.

A viscondessa não era apenas colecionadora de objetos de arte. Possuía significativa coleção etnográfica (mais de 300 objetos) e, neste período, a estava negociando com o Rijks Ethnographisc Museum de Leiden (Holanda), após tê-la mostrado, em parte, na Exposição Antropológica de 1882, realizada no Museu Nacional (Rio de Janeiro), e na Exposição Universal de Paris, de 1889. Entre 1893 e 1895, Antoine Thomson d'Abbadie, Pierre Savorgnan de Brazza, Louis Henri Albert Dolisie e Alexandre de Serpa Pinto assinaram o leque de autógrafos; entre 1896 e 1898 a coleção da viscondessa fora vendida (Santos, 2015).

5. Considerações finais

A pesquisa voltada para a coleção de autógrafos apostos ao leque da viscondessa de Cavalcanti, pela extensão e importância dos signatários, ainda não está concluída. Porém, o que levantamos até o momento nos informa sobre suas relações culturais e sociais, destacando-a no conjunto dos colecionadores no Brasil. Pintores, escultores, escritores, atores e compositores, personagens frequentes nos leques autografados, a exemplo do referido leque da princesa Mathilde Bonaparte, assinado, de 1882 a 1898, por 49 celebridades, dentre escritores, comediantes, compositores e pintores, demonstram a presença feminina no mundo artístico e seu desfrute enquanto elemento de prazer e distinção social.

^{23.)} Fundado em 1878, em 1938, seu acervo foi transferido ao Musée de l'Homme, e, posteriormente, deste ao Musée du Quai Branly.

A existência de autógrafos relativos a exploradores e administradores coloniais no leque da viscondessa de Cavalcanti causa estranhamento, por não figurarem no mundo artístico ao qual, geralmente, os leques eram atrelados. Porém, tal detalhe faz total sentido, face os interesses múltiplos da viscondessa; destacando-se a etnografia. A forte presença mediática desses personagens e, principalmente, a exposição e venda internacional por parte da viscondessa de sua própria coleção etnográfica, para importante museu europeu, são extremamente significativos.

Não são poucos os portugueses signatários do leque: Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), Anthero de Quental (1842-1891), Eça de Queiroz (1845-1900), Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1895) e Ramalho Ortigão (1836-1915), assim como Alexandre de Serpa Pinto (1846-1900), Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905) e Arthur Napoleón (1843-1925). Representam numericamente a terceira nacionalidade presente, depois dos franceses e brasileiros. Pertencem a gerações muito próximas e marcaram a cultura portuguesa.

Entretanto, é difícil perceber a nacionalidade como um forte critério de escolha, pela viscondessa, dos signatários do leque. Ser uma personalidade reconhecida no meio social da própria viscondessa, parece o mais importante. Com alguns dos signatários portugueses a viscondessa manteve relações de verdadeira amizade, mas não desenvolvidas necessariamente em Portugal. Por vezes, os encontrava em Paris, onde Eça de Queiroz e Serpa Pinto assinaram o leque, ou mesmo no Rio de Janeiro, onde apuseram suas assinaturas Bordalo Pinheiro e Arthur Napoleón.

Importante ressaltar ter sido quase circunstancial o encontro entre Amélia Machado Cavalcanti e Bordalo Pinheiro. Percebe-se que a presença do Grupo dos Cinco escritores no leque foi uma escolha precisa, uma busca persistente, como também parece ter sido a dos exploradores e administradores coloniais. Contudo, Raphael Bordalo Pinheiro está sozinho, a viscondessa não procurou por outros artistas plásticos portugueses. Geralmente, estabelece-se relações entre o Grupo dos Cinco e os pintores naturalistas do Grupo do Leão (1881-1889), imortalizado, em 1885, no quadro de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), irmão de Raphael Bordalo Pinheiro. Tanto em Paris, como no Rio de Janeiro, estes últimos se fizeram sobejamente presentes (Valle, 2013). Asseveramos possuir o Museu Mariano Procópio importante coleção de pintores portugueses, provavelmente reunida por D. Amália Ferreira Lage (1834-1914), tia da viscondessa e mãe do fundador do Museu Mariano Procópio. O pintor José Júlio Souza Pinto, por exemplo, representado no referido museu por seis telas, dentre elas um retrato de Maria Amália, realizado a partir de fotografia, não foi convidado para o leque, embora trabalhasse em Paris, onde se fizera bastante conhecido (Christo, 2014).

O leque, por fim, espelha o estreito relacionamento da viscondessa com expressiva parcela da intelectualidade internacional, além de seus gostos e preferências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Cazarré, M. M. (2006). *Um virtuose do além-mar em terra de Santa Cruz, a obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925)*, vol. I e II (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Chaves, A. O. L. (2019). *Do Kemet para o Novo Mundo: O colecionismo de antiguidades egípcias no Brasil Imperial (1822-1889)* (Dissertação de Mestrado, História). Universidade Federal de Minas Gerais.
- Christo, M. C. V. (2014). Colecionismo no Brasil e cultura portuguesa: o Museu Mariano Procópio. In M. João Neto & M. Malta (Orgs.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: Perfis e trânsitos* (pp. 281-290). Caleidoscópio.
- Christo, M. C. V. (2015). Arte e sociabilidade: artistas franceses no leque de autógrafos da Viscondessa de Cavalcanti. In P. Knauss & M. Malta (Orgs.). *Objetos do Olhar. História da Arte* (pp. 106-124). Rafael Copetti Editor.
- Christo, M. C. V. (2016a). Coleções da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio. In M. Malta, M. J. Neto, A. Cavalcanti, E. D. Oliveira, & M. F. M. Couto (Orgs.). *Histórias da arte em coleções: modos de ver e exhibir em Brasil e Portugal* (Vol. 1, pp. 57-70). Rio Books.
- Christo, M. C. V. (2016b). Doações da Viscondessa de Cavalcante à Escola Nacional de Belas Artes. In M. João Neto & M. Malta (Orgs.). *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX* (pp. 515-523). Caleidoscópio.
- Christo, M. C. V. (2017a). A instituição da ENBA e a coleção de autógrafos no leque da Viscondessa de Cavalcanti: escolhas pela renovação. In A. Cavalcanti, M. Malta, & S. G. Pereira (Orgs.). *Modelos na arte: Ensino, práticas e crítica. 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro* (pp. 241-260). Nau Editora.
- Christo, M. C. V. (2017b). A viscondessa e seus artistas: a trajetória de um leque de autógrafos. In *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação* (pp. 393-403). Comitê Brasileiro de História da Arte.
- Costa, A. M. R. F. da. (2010). *A coleção de pinturas em miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio* (Dissertação de Mestrado, História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Comunidad de Madrid. (2007). *El mundo de los Madrazo*. Comunidad de Madrid.
- Guerrero, P. de los S. (2024). *El jerezano Salvador Sánchez-Barbudo Morales (1857-1917): Pintor de la Escuela de Roma*. Peripecias Libros.
- Hazan. (2010). *Femmes peintres et salons au temps de Proust, de Madaleine Lemaire à Berthe Morisot*. Hazan.
- Ferraz, R. C. (2016). *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil Oitocentista* (Tese de doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora.

- Fialho, I. (2011). *Almanaques e outros dispersos*. Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Freitas, M. B. de. (2014). *A música no leque da Viscondessa de Cavalcanti*. Artigo apresentado para aproveitamento da disciplina Patrimônio Histórico II, do curso de História da UFJF.
- Frias, S. de. (1913). *Arthur Napoleão: Resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística. Subsidiada por amigos e admiradores do artista*.
- Lejeune, D. (1993). *Les sociétés de géographie en France et l'expansion coloniale au XIXè siècle*. Albin Michel.
- Lvovich, D. (1999). Una mirada sobre el antisemitismo de la década de 1930: El Kahal-Oro de Hugo Wast y sus comentaristas. *Cuadernos del CISH*, 4(5), 131-150.
- Malta, M. (2010). Jarra Beethoven e a incrível história de uma imagem-problema. *ArtCultura*, 12, 133-148.
- Migliaccio, L. (2014). Entre Lisboa, Paris e o Rio de Janeiro. Para o estudo das relações artísticas entre Portugal e Brasil na segunda metade do século XIX. In A. Valle, C. Dazzi, & I. Portella (Orgs.). *Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal* (pp. 265-279). CEFET/RJ.
- Ortigão, R. (1993). *Cartas a Emília* (Introdução, fixação do texto, comentários e notas de B. Berrini). Lisóptima Edições - Biblioteca Nacional.
- Pinho, W. (1942). *Salões e damas do segundo reinado*. Livraria Martins.
- Resende, N. (2008). Alexandre Alberto da Rocha de Serpa Pinto (1846-1900): Construção e “desconstrução” de um percurso biográfico. *Revista Prado*, (3 Jun. 2008), I Série, 8-46.
- Santos, R. de C. M. (2015). *Circulation of Brazilian Archaeological Heritage: The Cavalcanti collection in Volkekunde Museum, Leiden*. CHAM International Conference, Universidade Nova de Lisboa.
- Severo, H., et al. (2024). *Eterno Egito: A imortalidade nas coleções Viscondessa de Cavalcanti e Eva Klabin*. AREA27.
- Tapajós, V., & Tórtima, P. (Orgs.). (2001). *Dicionário biobibliográfico de sócios estrangeiros (século XIX)* (Vol. 1). IHGB.
- Valle, A. (2013). Aspectos da recepção da arte portuguesa de fins de oitocentos e início de novecentos no Rio de Janeiro republicano. In *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal – Tomo 3* (pp. 204-234). Ed. UFRRJ.

Maraliz Christo.

Doutora pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista da Foundation Getty junto ao Institut National d’Histoire de l’Art de Paris (2003-2004). Recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese em 2006. É professora titular de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pesquisadora do CNPq, da FAPEMIG e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer – São Pedro Juiz de Fora – 36036-900 (32) 2102-3911, Brasil. E-mail: maraliz.christo@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8957-0645

Receção: 04-09-2024

Aprovação: 20-11-2024

Citação:

Christo, M. (2024). Coleções da Viscondessa de Cavalcanti: Um leque de autógrafos e a presença de portugueses. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 14-31 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a2>

O PERCURSO DA COLEÇÃO SPANUDIS: DO MUSEU DOMÉSTICO AO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP

THE JOURNEY OF THE SPANUDIS COLLECTION: FROM THE DOMESTIC MUSEUM TO USP'S MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

LE PARCOURS DE LA COLLECTION SPANUDIS: DU MUSÉE DOMESTIQUE AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE L'USP

LA TRAYECTORIA DE LA COLECCIÓN SPANUDIS: DEL MUSEO DOMÉSTICO AL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA USP

Maria Izabel Branco Ribeiro

FAAP - Centro Universitário Armando Álvares Penteado, São Paulo Brasil

Resumo: O psicanalista grego, poeta e crítico de arte Theon Spanudis chegou a São Paulo em 1950. Iniciou sua coleção de arte brasileira com Casas de Itanhaém, 1948 de Alfredo Volpi. Em 1979 doou para o Museu de Arte Contemporânea da USP 453 obras de arte, assinadas por 35 artistas, entre eles: Volpi, Sacilotto, Mira Schendell, José Antonio da Silva, Eleonore Koch e Rubem Valentim. A maior parte delas apresenta estrutura bem definida e tendência à bidimensionalidade, independente se figurativas ou abstratas. São exemplares do conceito de construtivismo formulado pelo proprietário. Em outras palavras, são obras de arte com organização formal e potencial fabulador, passíveis de apreensão intuitiva pelo observador e propiciadoras de experiências estéticas que identificava como próximas da “religiosidade sem ritos e mitos”.

Palavras-chave: Theon Spanudis, coleção de arte, arte brasileira, tendências construtivas, Museu de Arte Contemporânea-USP.

Abstract: The Greek psychoanalyst, poet and art critic Theon Spanudis arrived in São Paulo in 1950. He began his collection of Brazilian art with Casas de Itanhaém, 1948 by Alfredo Volpi. In 1979, he donated 453 works of art to the USP Museum of Contemporary Art, signed by 35 artists, including Volpi, Sacilotto, Mira Schendell, José Antonio da Silva, Eleonore Koch and Rubem Valentim. Most of them have a well-defined structure and a tendency towards two-dimensionality, whether figurative or abstract. They are examples of the concept of constructivism formulated by the owner. In other words, they are works of art with formal organization and fabulator potential, capable of intuitive apprehension by the observer and providing aesthetic experiences that he identified as close to “religiosity without rites and myths.”

Keywords: Theon Spanudis, art collection, brazilian art, constructivism, Museu de Arte Contemporânea-USP.

Résumé: Le psychanalyste, poète et critique d'art grec Theon Spanudis est arrivé à São Paulo en 1950. Il a commencé sa collection d'art brésilien avec *Casas de Itanhaém*, 1948 de Alfredo Volpi. En 1979, il fait don au Musée d'art contemporain de l'Usp de 453 œuvres d'art, signées par 35 artistes, dont : Volpi, Sacilotto, Mira Schendell, José Antonio da Silva, Eleonore Koch et Rubem Valentim. La plupart d'entre eux ont une structure bien définie et une tendance à la bidimensionnalité, qu'ils soient figuratifs ou abstraits. Ce sont des exemples du concept de constructivisme formulé par le propriétaire. En d'autres termes, ce sont des œuvres d'art à l'organisation formelle et avec potentiel symbolique, capables d'une appréhension intuitive par l'observateur et offrant des expériences esthétiques qu'il identifie comme proches de « la religiosité sans rites ni mythes ».

Mots-clés: Theon Spanudis, collection d'art, art brésilien, constructivisme, Museu de Arte Contemporânea-USP.

Resumen: El psicoanalista griego, poeta y crítico de arte Theon Spanudis llegó a São Paulo em 1950. Comenzó su colección de arte brasileña con *Casas de Itanhaém*, 1948 de Alfredo Volpi. En 1979 donó para el Museu de Arte Contemporânea de USP 453 obras de arte, firmadas por 35 artistas, como: Volpi, Sacilotto, Mira Schendell, José Antonio da Silva, Eleonore Koch y Rubem Valentim. La mayoría de ellas presenta una estructura bien definida y tendencia a la bidimensionalidad, independiente si son figurativas o abstractas. Son ejemplos del concepto de constructivismo formulado por el propietario. Em otras palabras, son obras de arte con organización formal y potencial fabulador, susceptibles de aprehensión intuitiva por el observador y propiciadoras de experiencias estéticas que identificaba como próximas de la "religiosidad sin ritos y mitos".

Palabras-clave: Theon Spanudis, colección de arte, arte brasileño, tendencias constructivas, Museu de Arte Contemporânea-USP.

O psicanalista e poeta grego Theon Spanudis (Esmirna, Turquia, 1915 – São Paulo, Brasil, 1986) começou a colecionar arte brasileira poucos meses após chegar a São Paulo. O encontro com a pintura de Alfredo Volpi durante a visita à I Bienal (1951), causou-lhe profunda impressão. Resultou na compra de *Casas de Itanhaém*, 1948, gênese da coleção e provável referência para aquisições posteriores. Ao longo dos anos reuniu cerca de sete centenas de itens, entre pinturas, desenhos, gravuras, desenhos infantis, brinquedos populares e fotografias. O conjunto de 456 obras de arte, hoje "Coleção Spanudis", chegou ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1979, como doação do proprietário. As considerações a seguir tem por objetivo analisar as motivações do colecionador e a entrada das obras na instituição.

1. Mudanças de rota

Spanudis nasceu em Esmirna em 1915, filho do pediatra Jorge Spanudis e da tradutora Clio Boulgaris Spanudis. Durante a Guerra de Independência da Turquia em 1922, a perseguição do exército de Atatürk à população helênica levou a família à Grécia em busca de novo começo. Theon Spanudis fez os primeiros estudos na Escola Americana de Atenas e o ambiente familiar incentivava o cultivo das artes e da literatura. Cedo descobriu a força das palavras e desejou tornar-se escritor, porém o conselho paterno recomendava a escolha de carreira com maior estabilidade econômica. Conciliou razão e coração ao optar pela independência profissional do médico e carreira paralela nas letras.

Partiu para Viena em 1933 e sem muito ânimo ingressou no curso de medicina. Mediante a ascensão do nazismo e aumento da pressão política, a vida cultural da cidade perdera o antigo brilho, mas motivava o jovem estudante a ser mais assíduo aos museus e salas de concerto que aos anfiteatros de anatomia e aulas de fisiologia. Próximo à formatura, Spanudis, sem entusiasmo pela clínica e por identificar o universo psíquico aos estados da alma do poeta, tornou-se psicanalista. Durante o período de formação expunha a seus tutores, August Haichorn e Otto Fleischmann, o intento de exercer a profissão até ter recursos suficientes para dedicar-se apenas à poesia.

No segundo pós-guerra a imigração era tema frequente nos consultórios de psicanalistas de diversas cidades europeias. Como a insatisfação não era restrita aos pacientes, em agosto de 1949 a *International Psychoanalytic Association* (IPA) organizou congresso em Zurique sobre o tema. A ideia de partir para a América também ocupava o pensamento de Theon e o motivou a ir à Suíça. A partir de meados dos anos 1940, o movimento psicanalítico crescia do outro lado do Atlântico. Desde 1944, que o Grupo de Psicanálise de São Paulo tinha a seu cargo a formação de profissionais, a cargo da médica berlinense Adelheid Koch^{1.)}, a única psicanalista didata de novos na cidade. O aumento do número de pacientes levou à necessidade da formação de psicanalistas e adequação da estrutura de ensino. Era urgente a presença de outros psicanalistas credenciados pela IPA para proceder à segunda análise didática consecutiva dos candidatos. Em 1949 Durval Marcondes, coordenador do Grupo, escreveu à associação internacional o pedido de indicação para suprir a lacuna. O convite para vir ao Brasil chegou a Spanudis em agosto daquele ano durante o congresso.

2. São Paulo/Bahia/São Paulo

Quase um ano mais tarde, no dia 7 de julho de 1950, Spanudis desembarcou no porto de Santos. A princípio residiu em um hotel no centro de São Paulo e dedicou-se a aprender português. Estranhava o crescimento urbano desordenado, as grandes distâncias, os automóveis em demasia, e paulatinamente descobria a cidade. Em 1951 estabeleceu moradia e consultório na r. Vieira de Carvalho, n. 192, apartamento 41. Lá instalou os quase mil títulos da biblioteca trazida da Europa e começou a aprender português. Alguns meses depois já estava fluente para lecionar, clinicar e interagir com a vizinhança.

A localização da residência facilitava a adaptação à nova vida, por oferecer atividades culturais de seu agrado. A Galeria Domus estava na mesma rua^{2.)}, com programação de exposições de arte moderna. Lá o psicanalista teve seu primeiro contato com arte brasileira e conheceu a pintura de José Antônio da Silva. Se caminhasse mais alguns quarteirões, chegaria ao edifício dos Diários Associados na rua Sete de Abril e visitaria o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna. O irmão Sólon, também médico, chegou a São Paulo em 1953 e os pais desembarcaram dois anos mais tarde.

¹⁾ A berlinense Adelheid Koch formou-se em Medicina na Universidade de Berlim em 1924, tornou-se membro do Instituto de Psicanálise de Berlim em 1935. Sua vinda ao Brasil resultou de pedido feito à IPA por Dr. Durval Marcondes. Chegou a São Paulo em 1936, com o marido Ernst e as duas filhas Esther e Eleonore. Atuou como professora e analista didata. Graças às suas gestões os analistas formados em São Paulo no período foram aceitos como membros da IPA e constituiu-se o Grupo de Psicanálise de São Paulo em 1944, substituído em 1951 pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, filiada à associação internacional.

²⁾ Localizada na r. Vieira de Carvalho, 11, andar térreo.

Spanudis passou um ano na Bahia depois de abandonar a psicanálise em 1957. Foi período de afastamento para ruptura com rotinas e recuperação da identidade. Dizia lá ter vivido plenamente dois tipos de experiências: a estética com a retomada da escrita e a erótica, por aceitar a homossexualidade. Retornou à capital paulista “inundado com versos em português”, descobrindo-se poeta. Por meio da poesia concreta de Gomringer percebeu o sentido ampliado de cada palavra. Seguiu a estrutura dos poemas concretos e ao utilizar a disposição gráfica como condutor do movimento ocular de leitura, chegou à poesia cinética e a situações formais afins com os critérios adotados na eleição da maioria das obras colecionadas (Azambuja, 1976: 68). Apesar do interesse nas relações formais entre palavra escrita e espaço circundante, não integrou o grupo paulista de poetas concretos. Criticava Waldemar Cordeiro, líder do movimento, por distorcer as propostas do poeta suíço (Azambuja: 1976: 68), porém não estendia o julgamento aos pintores vinculados a ele. Pelo contrário, reconhecia em suas obras sensibilidade e transcendência.

Segundo Spanudis, contemplar a arte envolve intuição, e a emoção estética pode propiciar o encontro com o numinoso – conceitos distantes do rigor e racionalismo dos concretistas. Ao valorizar as estruturas formais da obra e a subjetividade do observador na apreciação/vivência da arte, aproximava-se de propostas defendidas pelos artistas do grupo carioca Frente. A consonância tornou-se vínculo em 1959 ao participar com Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape da I Exposição Neoconcreta no MAM-RJ e com eles assinar o Manifesto Neoconcreto^{3.)}.

Enquanto crítico de arte, Spanudis deixou vasto material em periódicos, catálogos de exposições e manuscritos preparatórios para conferências, cursos e possíveis publicações^{4.)}.

Neles tecia considerações sobre a História da Arte, a produção do momento e seu entendimento das “verdades da arte”. Foi psicanalista, poeta, tradutor, crítico de arte e professor. Spanudis construiu lugar na cena cultural paulistana entre 1950 e o falecimento em 1986. Os volumes da biblioteca particular informam interesses e referências; o conteúdo dos arquivos traça o perfil pessoal; a produção crítica registra o pensamento sobre arte e a documentação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo traz o pensamento do colecionador.

3. Volpi

Não há registros de Spanudis ter trazido obras de arte europeias ao se mudar para São Paulo. Descobrir a arte brasileira por meio de Volpi e adquirir *Casas de Itanhaém* fizeram-no colecionador. Orgulhava-se de ser quem primeiro percebeu a qualidade do artista, precedendo em dois anos a bem-sucedida defesa do crítico inglês Herbert Read ao júri da II Bienal de São Paulo, em prol de sua premiação^{5.)}. A afirmação merece considerações, pois Volpi não era desconhecido do público ou da crítica. Em princípios dos anos 40, Mário de Andrade clamava ser ele um pintor paulista. A primeira individual aconteceu em 1944,

^{3.)} No Manifesto Neoconcreto, Ferreira Gullar afirma: “A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas”. A frase é exemplar da afinidade de Spanudis e os neoconcretistas quanto à valorização da subjetividade e da oposição aos concretistas de São Paulo.

^{4.)} Em testamento Spanudis legou a biblioteca (4.000 volumes) e arquivo (2.450 documentos) para o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, a doação foi efetivada em abril de 1987.

^{5.)} O Grande Prêmio de Pintura da II Bienal (1953) foi compartilhado por Volpi e Di Cavalcanti.

organizada pelo crítico Mário Schenberg, também autor do texto do catálogo. Andrade visitou a mostra, adquiriu Marinha, s/d.^{6.)} e em dois artigos o descreveu como pintor de origem proletária, inquieto e ressaltou a fatura cuidadosa das obras, à maneira da pintura italiana do momento, porém realizada com timidez (Rosa, 2015: 63). Volpi não passou despercebido da comissão^{7.)} designada pelo MAM-SP para escolher a primeira representação brasileira na XXV Bienal de Veneza, em 1950 e no ano seguinte fora selecionado para participar da I Bienal de São Paulo.

Por outro lado, Spanudis foi pioneiro ao ressaltar o novo momento do artista, decorrente da recente substituição do óleo pela têmpera. Com a mudança de material, Volpi obteve áreas cromáticas, onde a densidade do pigmento substituía as transparências da pintura a óleo. O resultado foi a predominância de formas simplificadas construídas em geometria feita à mão livre, tendendo à abstração e com referências ao mundo visível.

4. O colecionador

A impossibilidade de escrever, levou Spanudis a colecionar. Considerava incompatível conciliar escrita com psicanálise em razão de “forças psíquicas” envolvidas em ambas (Azambuja: 1976), ou seja, da quantidade de energia psíquica mobilizada. Sequer anotava ideias para futuros textos, temendo ser tragado pelas palavras. Tempos depois relatou: (não escrevia) “...mas me permitia satisfações estéticas passivas: como ganhava bastante dinheiro, podia comprar belíssimos Volpis, belíssimos Silvas, era a única compensação que eu tinha. Com isso fiz uma grande coleção” (Azambuja, 1976: s/p).

Se colecionar era consolo por silenciar o poeta, escrever não o demoveu de adquirir obras de arte. Depois de 1958 o texto foi o eixo central das atividades de Spanudis e ao atuar como crítico de arte, a atuação no meio paulistano. Publicar sobre arte intensificou reflexões e a definição de conceitos, bem como ampliou a rede de sociabilidade com artistas – fatores de impulso para a coleção. Spanudis gostava da convivência com artistas e desenvolveu amizade duradoura com vários. Acompanhava por anos o trabalho de alguns. Por vezes, primeiro conhecia a obra e depois procurava o autor e amiúde comprava pinturas de amigos. Por anos passou as manhãs de sábado no ateliê de Volpi e viajava à São José do Rio Preto para visitar José Antônio da Silva. Promovia o trabalho de Arnaldo Ferrari, incentivava Waldeir Maciel e conversava longamente com Mira Schendel. Apresentou Eleonore Koch^{8.)} a Volpi, e até o final de seus dias, manteve com ela contato cordial.

^{6.)} Hoje integrada à Coleção Mário de Andrade, IEB-USP.

^{7.)} O júri era composto por Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva e Ciro Mendes. Participaram da delegação brasileira à Bienal de Veneza de 1950: Roberto Burle Marx, Milton Dacosta, Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, José Pancetti, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Victor Brecheret, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi.

^{8.)} Eleonore Koch (Berlim, 1926 – São Paulo, 2018). Filha de Adelheid e Ernst Koch, com os pais e a irmã, passou a residir em São Paulo em 1936. Foi a única aluna de Volpi e com ele aprendeu a técnica da têmpera. Residiu e trabalhou em São Paulo, Rio de Janeiro e Londres.

Theon Spanudis era próximo de pintores, visitava ateliês, escrevia apresentações para catálogos, acompanhava percursos e divulgava obras. Construiu seu lugar na vida cultural da cidade, manteve correspondência com intelectuais, integrava eventos e estimulava aficionados a colecionarem arte. Proferia conferências e ministrava cursos de divulgação para grupos de interessados. Censurava o colecionador-investidor por deixar em segundo plano o valor estético e cultural. Também criticava o colecionador-enciclopédico - comprador de nomes, desejoso de “possuir uma obra de cada artista conhecido” - por sua superficialidade e busca de prestígio.

Definia sua atuação como a do colecionador-apaixonado, aquele “que se apaixonou pela obra de um pintor e quer possuir o máximo possível de seus quadros” (Azambuja: 1979). Selecionava pinturas de contemporâneos, seguindo critérios e procedimentos pessoais. Admirava a arte brasileira de diversas tendências, desde que atendessem às “verdades da arte”. Ou seja, a construção da superfície pictórica com o uso organizado dos elementos formais, de maneira a favorecer experiências estéticas profundas ao observador – o contato com o numinoso. Mesmo sendo colecionador-apaixonado não estava isento de vicissitudes econômicas e de precisar se desfazer de pinturas queridas. No começo dos anos 1970, a fim de garantir o futuro, vendeu obras com grande de mercado, a saber, de Volpi e José Antônio da Silva. Investiu em pequenos apartamentos e uma vez equilibradas as finanças, voltou a adquirir obras, inclusive de Volpi, de Silva e voltou os olhos para artistas da nova geração.

5. A forma e a manifestação da essência

Theon justificava o impacto causado por *Casas de Itanhaém*, 1948, pelo “construtivismo” de Volpi. Ou seja, “seu desenvolvimento para a bidimensionalidade: o abandono da representação, a intensidade da cor e a composição bem estruturada” (Spanudis, 1964). Via na experiência estética um caminho para compreensão do cosmos e vivências no domínio da religiosidade, mas não da religião. Por “transcendência da obra de arte” entendia a articulação de elementos formais de modo a mobilizar a alma. Independente do tema abordado, descrevia a obra de José Antonio da Silva como espelho da religiosidade cósmica, por capturar a comoção numinosa, o “magismo telúrico” presente nas manifestações da natureza.

A relação entre construção e transcendência para Spanudis é clara quando discute duas grandes ausências na coleção: Aldo Bonadei e Tarsila. Elegeu o final dos anos 1960 e início dos 1970 como período áureo da pintura de Bonadei, em razão de reduzir paisagens e naturezas a imagens planares, compostas com senso rítmico de formas e cores sensoriais, por vezes dotadas de carga metafísica. Conheceu a pintura da década de 20 de Tarsila na VII Bienal de São Paulo em 1963, quando já alcançava valores acima de suas possibilidades. Apreciava nelas o frescor e a solenidade da pintura primitiva, decorrentes da conjunção de rigor compositivo, formas planas e purismo cromático. Via Tarsila como pintora erudita à europeia, intuitiva, distante de códigos anacrônicos e com resultados de imediata comunicação com o inconsciente, superiores aos do Surrealismo. Ressaltava o pioneirismo da “religiosidade” do “construtivismo brasileiro” da artista, algo a ser teorizado sete anos mais tarde pelo *Universalismo Construtivo* do pintor Joaquim Torres-Garcia (Spanudis, 1981).

Diferenciava o “construtivismo sul-americano” por ser fabulador, impregnado de “religiosidade arcaica e mística” e diverso da racionalidade do europeu. Por fabulador compreendia potência simbólica determinada pela tensão entre cores e formas (figurativas e/ou abstratas), fruto da herança cultural da América do Sul impregnada de elementos pré-colombianos, “formas, magia e religiosidade dos afro-brasileiros e ameríndios”, somados à “profusão dançante e formal do barroco colonial” (Spanudis, 1981: s/p).

O conceito de construtivismo brasileiro formulado por Spanudis é tributário da leitura de *O Universalismo Construtivo* de Joaquim Torres-Garcia, ao atribuir à geometria o papel de sintetizar razão, matéria e espírito, garantia de comunicação plena da essência da arte nascida no âmago do artista. Segundo o *Universalismo Construtivo*, a geometria é linguagem apropriada para dar concretude aos símbolos da realidade espiritual, por ser consoante às leis do universo. Fornece as regras para revelar a verdade mesmo sob as aparências fortuitas do mundo material, isto é, desde que haja estrutura, não importa se os componentes sejam abstratos ou figurativos, o resultado estará integrado ao cosmos (Torres-Garcia, 1980: 237).

Spanudis era mais conciso ao definir construtivismo. Segundo ele, a obra construtiva é aquela com elementos visuais que são organizados, constelados e ordenados com coerência no espaço da tela para criar um organismo autônomo (Spanudis, *Construtivistas Brasileiros*, caderno 8). Conferia à cor papel coadjuvante à geometria para a estabilidade da estrutura da composição. Comparava o efeito atmosférico e lírico das marinhas à óleo de Volpi do início dos anos 1940 à densidade das formas nas paisagens pintadas com têmpera do final da década. Completava justificativa ao opor a solidez das composições de Volpi dos anos 50, à dissolução cromática e ruptura dos planos em pinturas de Samson Flexor do mesmo período (Spanudis, 1985).

Para Torres-Garcia a beleza de uma obra estruturada é consequência e não finalidade da ação ética do artista. Tal obra ultrapassa o objeto prazeroso ou decorativo, por ser superior e total, materialização de símbolos profundos da alma e onde instintos atávicos se comunicam. Traduzindo em termos junguianos, a obra é via para manifestação de arquétipos. Segundo Torres-Garcia, os significados profundos da arte provém da intuição e por ela são facilmente interpretados desde que ordenados pela geometria (Torres-Garcia, 1984:99). No manuscrito “Os requisitos básicos da vivência estética”, 1979, Spanudis chama de “vivo” o cerne da experiência estética e o qualifica como organizado, delimitado e confinado. O conceito é equivalente à boa forma da psicologia da Gestalt e ao símbolo para Jung. Para o poeta, o “vivo” é “matemática secreta”, normativa e impossível de ser explicada, analisada ou esgotada racionalmente. A discussão sobre a geometria e constituição deste construtivismo sul americano recupera duas memórias: a exposição “América Latina Geometria Sensível” organizada por Roberto Pontual em 1978, no MAM-Rio de Janeiro; e o artigo de Frederico de Moraes, “A vocação construtiva da arte latino-americana” publicado em 1997, onde cita texto assinado por Spanudis sobre a Torres-Garcia.

6. A coleção de Spanudis e a coleção Spanudis

Em meados da década de 1970, o tema da morte esteve presente em poemas e pensamentos do colecionador. Sem herdeiros, inquietava-se com o futuro da coleção, temia a dispersão e desejava torná-la acessível ao público. A crítica de arte Maria Eugênia Franco recomendou-lhe doação ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Spanudis rejeitou a sugestão. O assunto retornou em 1978 e foi o mote para a mostra

[38]

Construtivistas e Figurativos da Coleção Theon Spanudis, organizada por Clara Sankovski no Centro de Artes Porto Seguro. O objetivo era tornar o acervo conhecido, apresentar a qualidade das obras e assim justificar a intenção de torná-lo público.

Não agradava ao colecionador anexar as obras às instituições já existentes, sua vontade era criar uma fundação a ser mantida com o aluguel de imóveis. Sem confiança no plano, Maria Eugênia Franco insistiu na doação, Spanudis finalmente concordou. Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte Contemporânea, recomendou que apresentassem proposta de doação com cláusulas para garantia da integridade do conjunto. O documento previa a criação de sala permanente para mostras temporárias de obras da coleção, a impossibilidade de exclusão ou venda de qualquer uma delas e a publicação de catálogo geral financiado com a venda da pintura *Geométrico*, 1954, de Volpi, previamente designada para tanto. Spanudis desejava doar o total das obras, mas restringiu a três quartos. Em março de 1974 Pfeiffer recebeu lista com 456 obras (332 pinturas, 72 desenhos, 16 gravuras, 6 objetos, 6 gravuras de cordel e 24 desenhos infantis). Parte delas foi transferida na ocasião (Spanudis, 1982). O restante seria entregue após o falecimento do proprietário, conforme indicado no “Legado Theon Spanudis”. Em 1985, o colecionador e Aracy Amaral, então diretora do MAC, concluíram alterações no “Legado” e decidiram pela transferência de toda a lista ainda em vida do colecionador.

A Coleção Spanudis, hoje no Museu de Arte Contemporânea da USP, abrange obras de trinta e cinco artistas. São brasileiros de vários quadrantes, estrangeiros aqui radicados e um brasileiro residente no exterior (Mavignier). Alguns nascidos ainda no século XIX (Francesc Domingo e Volpi) e outros na segunda metade do século XX (Aprígio, Macaparana). Há variação na quantidade de obras, as datas das obras variam de 1948 (Volpi - *Casas de Itanhaém*, José Antônio da Silva - *Transporte da Boiada*) até 1985 (Macaparana). Os artistas representados pelo maior número de obras são: Arnaldo Ferrari (90), Níobe Xando (40), Jandira Waters (40), Mira Schendel (32), Waldeir Maciel (29), José Antônio da Silva (27), Djanira Volpi (24)⁹⁾, Chen-Kong Fang (14), Alfredo Volpi (12), Fernando Odriozola (12), Eleonore Koch (7).

A maior parte da coleção atende a seu entendimento “das verdades da arte”, conceitos formulados na teoria de Torres-Garcia. O “construtivismo brasileiro” de Spanudis era polimorfo e híbrido. Polimorfo por ter caráter épico, fabulador, apolíneo, dionisíaco ou místico. Híbrido por ser herança de diferentes tradições culturais. A variedade abrangia a xilogravura do nordeste (J. Borges, José Costa Leite) e o regionalismo gaúcho de Trindade Leal. Incluía paisagens (Joãozinho, Mick Carnicelli, Yola Cintra, Marly Kathalian), combates sobrenaturais (Ernesto Meyer Filho) e a figura humana (Francesc Domingo, José Antonio da Silva, Antonio Vitor). Havia obras compostas por grafismos (Fernando Odriozola, Níobe Xandó), geometria (Tarcizo, Jandira Waters, Arnaldo Ferrari, Waldeir Maciel, Montez Magno) e vinculadas ao Concretismo (Luís Sacilotto, Almir Mavignier).

⁹⁾ Djanira Volpi – filha adotiva de Alfredo Volpi.

Spanudis considerava a pintura de Volpi paradigma da coleção e descrevia o encontro com *Casas de Itanhaém* como epifania. Analisava a chegada do artista ao construtivismo ter acontecido de modo paulatino e intuitivo, com o objetivo de propor manifestações naturais do sagrado em imagens não destinadas ao intelecto, mas ao espírito. Identificava diferentes disposições em suas obras: aspectos diáfanos e apolíneos (*Fachada*, 1955), festivos (*Mané Gostoso*, 1953), ou com a densidade do luto (*Barco da Morte*, s/d).

Reconhecia a sutileza dos artistas no uso de recursos semelhantes para dar forma a símbolos de realidades diferentes. É o caso de suas análises de pinturas de três artistas com vocabulário semelhante: superfícies amplas, representação de objetos cotidianos em pequenas dimensões e ênfase no plano bidimensional da tela. Em Eleonore Koch, os objetos eram metáforas sensíveis da sacralização da existência. Os contornos das naturezas-mortas de Fang condensavam a transcendência do silêncio. Na pintura de Mira Schendel tais configurações resultavam de “processos ascetismo despojado, amante de espaços cósmicos e infinitos”.

Reconhecia a manifestação do numinoso sob diversas formas. Em processos intuitivos de sua cunhada Bárbara Spanoudis ao pintar ritmos vegetais em relevo. Nos vínculos profundos estabelecidos por Rubem Valentim com o panteão afro-brasileiro. Nos grafismos de Fernando para criar mitologias e respectivo repertório simbólico e de Niobe Xandó ao construir situações dramáticas em atmosfera sublunar. Segundo Spanudis as pequenas manchas de cor presentes na pintura de José Antonio da Silva a partir de 1954, não eram decorativas mas sim meios gráficos com função de vibrar as superfícies e manifestar emanações da natureza. E descrevia os pontos cromáticos utilizados por Almir Mavigner como manifestação luminosa estruturante do espaço.

7. A coleção e o Museu

O estudo de coleções particulares só é possível com a permissão do proprietário. São várias as possibilidades de acesso e alcance às informações, todas dependentes da decisão do colecionador. As estratégias para compartilhamento incluem desde abrir portas a amigos próximos, ceder em comodato, doar para instituições ou criar fundações. Medidas intermediárias incluem: empréstimo; exposições; identificação da posse; mostras de partes ou total; livros e catálogos; documentários; fotografias; digitalizações do acervo; divulgação online. Inventários de espólios e catálogos de vendas divulgam coleções prestes a se dispersarem.

Coleção não é apenas a reunião de objetos. É definida como conjunto coeso e portador de significado, onde cada item mantém vínculos com os demais. Reúne itens com elementos em comum ou diferentes manifestações de um tema. A coleção é retrato do colecionador ou a construção de sua imagem. Do mesmo modo, o acervo do museu é seu perfil. Compartilhar é estabelecer comunicação. No caso de musealização, os acervos passam por mudanças inevitáveis, necessárias para atender novos usos, objetivos, sistemas de gestão e regime jurídico. As seleções do conteúdo acontecem por parte do colecionador (motivos afetivos, obrigações legais, preservação da intimidade, construção de imagem) ou do museu receptor (estado de conservação e problemas para manutenção, limitações de espaço e perfil institucional). A passagem da coleção de Spanudis para “Coleção Spanudis” aconteceu de modo a contemplar as demandas do colecionador, museu e universidade. Embora Spanudis não tenha realizado o propósito de transferir a coleção inteira ao museu, foi bem sucedido, pois garantiu a integridade do conjunto, o resgate das razões que o moveram e o acesso do público

As quatrocentas e cinquenta e seis obras transferidas para o museu são representativas do afã do colecionador: reunir a produção brasileira do período, de acordo com seu entender da “verdade da arte”. Como crítico de arte deixou reflexões suficientes para elucidar seus valores e motivações e amiúde recorria à obras da coleção como exemplos. Atingiu outros objetivos. Grego étnico, turco de nascimento, residente por 36 anos no Brasil, Spanudis era médico por disposição familiar, escritor por vocação pessoal e colecionador em busca de plenitude da alma. Freudiano de formação, junguiano por afinidade, via contribuições nos vários caminhos da psicanálise. Batizado cristão ortodoxo, era entusiasta do panteísmo helênico. Entre os psicanalistas era conhecido como poeta e depois de anos distante da clínica, artistas o identificavam. Desenraizado, mantinha vínculos com amigos em locais distantes. Autodidata em arte, reuniu vasto conhecimento, não teve vínculos com instituições culturais e conquistou seu lugar no ambiente artístico da cidade. Como crítico expunha conceitos bastante pessoais e suas palavras corriam risco de serem esquecidas. Entendendo o museu como instância consagratória, a entrada da coleção no museu equivale ao reconhecimento de sua qualidade. No caso de Spanudis, atesta a atividade como crítico e a memória do papel desempenhado.

Para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a chegada da Coleção foi um acréscimo de obras de qualidade indiscutível, o registro de atividades do mundo da arte paulistano durante mais de quatro décadas. A integração das obras no acervo vem motivando possibilidades curatoriais e ampliação da pesquisa de seu potencial histórico e estético. Por ter pertencido a um crítico de arte, a coleção Spanudis abre possibilidades para além das obras. É campo para investigações sobre o mundo da arte paulistano no período em questões relacionadas à divulgação, circulação e mercado de arte, prática do colecionismo, estabelecimento de redes de sociabilidade entre artista, críticos, marchands e colecionadores; circulação de ideias e informações, relações entre público e instituições museológicas, confluências da literatura com as artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azambuja, R. S. (1976). Spanudis, 20 anos depois. Ide. *Publicação da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo*, 2(3), 124-127.
- Carneiro, B. S. (2019). *Colecionismo e sociabilidade: Relações entre Theon Spanudis e Eleonore Koch* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo).
- Gullar, F. (1959). Manifesto Neoconcreto. In *1a. Exposição Neoconcreta* (catálogo). Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Pires, C. (2018). Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi. *ARS*, 16(34), 117-141.
- Mattar, D. A. (2014). *Volpi. A emoção da cor*. Galeria A. Dale.
- Morais, F. de. (1997). A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur*, 6, 25-39.
- Pontual, R. (1978). *Geometria sensível*. Museu de Arte Moderna.

- Ribeiro, M. I. M. R. B. (2001). *Construtivismo Fabulador: Uma proposta de análise da Coleção Spanudis* (Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes). Universidade de São Paulo.
- Rosa, M. P. M. (2015). *O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas.
- Spanudis, T. (1957). *A pintura de José Antônio da Silva*. A.D. *Arte e Decoração*, janeiro/fevereiro.
- Spanudis, T. (1964). *Arte Moderna no Brasil*. Habitat, março/abril.
- Spanudis, T. (1981). *Arte Transcendente*. Catálogo de exposição no MAM-SP, março/abril.
- Spanudis, T. (s.d.). *Construtivistas brasileiros*. Texto manuscrito, caderno n. 8, arquivo Theon Spanudis. Instituto de Estudos Brasileiros, USP.
- Spanudis, T. (1982). *O caráter transpessoal na obra de Luiz Sacilotto* (catálogo). Cosme Velho Galeria de Arte, 23 de março a 3 de abril.
- Spanudis, T. (1965). *O desenho de Trindade Leal*. Habitat, julho/dezembro.
- Spanudis, T. (1979). *Os requisitos básicos da vivência estética* (Excertos). Texto datilografado. Arquivo Spanudis, Instituto de Estudos Brasileiros, USP.
- Spanudis, T. (1985). *Sobre nossa coleção*. Texto datilografado. Arquivo MAC-USP.
- Torres-García, J. (1984). *Universalismo constructivo*. Alianza Editorial.
- Wilder, G. (s/d). *Características da Coleção Spanudis no Acervo do MAC-USP*. Arquivo MAC-USP.

Maria Izabel Branco Ribeiro.

Graduação em Licenciatura em Educação Artística, mestrado e doutorado em História da Arte na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Trabalhou na Fundação Bienal de São Paulo, MAC-USP, MAM-SP. Professora de História da Arte na FAAP - Centro Universitário Armando Álvares Penteado. São Paulo | Rua Alagoas, 903 - Higienópolis. CEP 01242-902. Tel.: 11 36627208, Brasil. Email: mibrancoribeiro@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0728-7150.

Receção: 04-09-2024

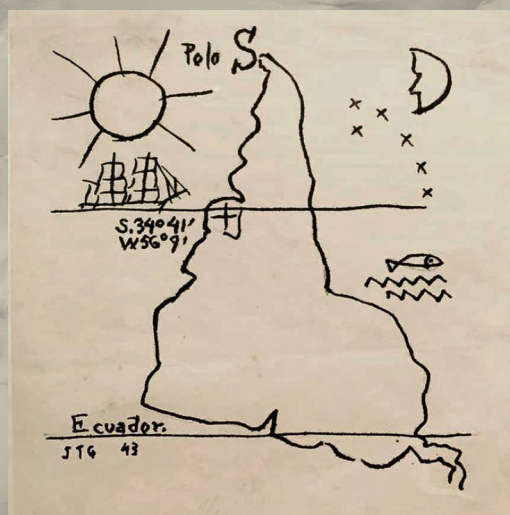
Aprovação: 20-11-2024

Citação:

Ribeiro, M. I. B. (2024). O percurso da Coleção Spanudis: Do museu doméstico ao Museu de Arte Contemporânea da USP. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 32-42 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a3>

Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva



Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna

ARTES INDÍGENAS NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

THE INCLUSION AND EXHIBITION OF INDIGENOUS ART AT MASP

L'INCLUSION ET L'EXPOSITION DE L'ART AUTOCHTONE AU MASP

LA INCLUSIÓN Y EXHIBICIÓN DEL ARTE INDÍGENA EN EL MASP

Ilana Seltzer Goldstein

Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Vitória Oliveira Machado

Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Resumo: Esse artigo explora a inserção e exibição das artes indígenas no Museu de Arte de São Paulo (MASP), com foco na última década. Com a reabilitação dos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi em 2015, e a inclusão de segmentos antes marginalizados, o MASP consolidou seu compromisso com a diversidade cultural, especialmente em suas exposições temáticas. O museu passou a convidar artistas, intelectuais e curadores indígenas para participar de seminários e exposições. O texto analisa mostras como "Histórias Indígenas" (2023), reunindo obras de vários países sob curadoria indígena, e discute como trabalhos indígenas são exibidos na mostra de longa duração do MASP, junto a pinturas renascentistas e modernistas. Resultados preliminares apontam a necessidade de revisão e ampliação dos modos de participação de artistas e pensadores não-hegemônicos nas decisões do museu.

Palavras-chave: arte indígena, Museu de Arte de São Paulo, curadoria, exposições temáticas, descolonização.

Abstract: This article explores the inclusion and exhibition of Indigenous art at the São Paulo Museum of Art (MASP) over the past decade. With the rehabilitation of Lina Bo Bardi's glass easels in 2015 and the inclusion of previously marginalized groups, MASP strengthened its commitment to cultural diversity, especially through its thematic exhibitions. The museum began inviting Indigenous artists, intellectuals, and curators to participate in seminars and exhibitions. The text analyzes exhibitions such as "Indigenous Histories" (2023), which featured works from various countries under Indigenous curatorship, and discusses how Indigenous works are displayed in MASP's long-term exhibition, alongside Renaissance and modernist paintings. Preliminary results point to the need to revise and expand the participation of non-hegemonic artists and thinkers in museum decision-making.

Keywords: indigenous art, Museu de Arte de São Paulo, curatorship, thematic exhibitions, decolonization.

Résumé: Ce article explore l'insertion et l'exposition de l'art autochtone au Musée d'Art de São Paulo (MASP) au cours de la dernière décennie. Avec la réhabilitation des chevalets en verre de Lina Bo Bardi en 2015 et l'inclusion de groupes auparavant marginalisés, le MASP a renforcé son engagement en faveur de la diversité culturelle, notamment à travers ses expositions thématiques. Le musée a commencé à inviter des artistes, intellectuels et commissaires autochtones à participer à des séminaires et expositions. Le texte analyse des expositions comme "Histoires Indigènes" (2023), qui a présenté des œuvres de plusieurs pays sous curatelle autochtone, et discute de la manière dont les œuvres autochtones sont exposées dans l'exposition permanente du MASP, aux côtés de peintures de la Renaissance et modernistes. Les résultats préliminaires soulignent la nécessité de réviser et d'élargir la participation des artistes et penseurs non hégémoniques dans les décisions du musée.

Mots-clés: art autochtone, Museu de Arte de São Paulo, curatelle, expositions thématiques, décolonisation

Resumen: Este artículo explora la inclusión y exhibición del arte indígena en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) durante la última década. Con la rehabilitación de los caballetes de vidrio de Lina Bo Bardi en 2015 y la inclusión de grupos previamente marginados, el MASP reforzó su compromiso con la diversidad cultural, especialmente a través de sus exposiciones temáticas. El museo comenzó a invitar a artistas, intelectuales y curadores indígenas a participar en seminarios y exposiciones. El texto analiza exposiciones como "Historias Indígenas" (2023), que presentó obras de varios países bajo curaduría indígena, y discute cómo las obras indígenas se exhiben en la exposición permanente del MASP, junto a pinturas renacentistas y modernistas. Los resultados preliminares apuntan a la necesidad de revisar y ampliar la participación de artistas y pensadores no hegemónicos en la toma de decisiones del museo.

Palabras-clave: arte indígena, Museu de Arte de São Paulo, curaduría, exposiciones temáticas, descolonización.

1. Novos cenários: a releitura de Lina Bo Bardi e a programação dos anos temáticos

Quem observa o cenário das artes, em São Paulo, provavelmente tenha notado mudanças no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, desde a reabilitação dos cavaletes de Lina Bo Bardi. Implantados pela arquiteta em 1968, e tirados de cena na década de 1990, esses dispositivos foram reinseridos na expografia do Museu em 2015, no início da gestão de Adriano Pedrosa. São compostos por lâminas de vidro verticais sustentadas por bases de concreto apoiadas no chão – materiais semelhantes aos utilizados na construção do próprio prédio onde, desde 1968, funciona o MASP¹). Também chamados de "cavaletes de cristal", em virtude de sua transparência, fazem com que as obras praticamente flutuem no ar e minimizam barreiras físicas e visuais, permitindo aos visitantes circularem livremente pelo espaço e estabelecerem relações formais e temáticas entre as peças expostas (Pedrosa & Proença, 2015; Aguiar, 2015).

¹) Fundado originalmente em 1947, por Assis Chateaubriand, empresário e mecenas brasileiro, o MASP foi inaugurado na Rua 7 de Abril, onde funcionavam os *Diários Associados*. O casal Bardi atuou no MASP desde os primórdios, a convite de Chateaubriand. Em 1968, a instituição foi transferida para sua sede na Avenida Paulista, em que Bardi trabalhou até morrer, nos anos 1990.

Além de assinar o projeto original dos cavaletes, Lina Bo Bardi exerceu papel curatorial no Museu, sobretudo entre os anos 1960 e 1980, colaborando com seu marido, Pietro Maria Bardi, que dirigiu a instituição durante décadas. Inspirada por suas experiências prévias no Museu de Arte Moderna da Bahia²⁾, Lina Bo Bardi propôs expor no MASP não apenas trabalhos de artistas renomados, mas também expressões ditas populares, *design* e peças produzidas por autodidatas. “Lina Bo Bardi sugere a superação da dicotomia entre cultura letrada e iletrada, que tende a subestimar a possibilidade de comunicação e interação entre os diferentes estratos culturais” (Migliani & Almeida, 2016: 29).

Ao se voltar à produção das camadas populares, interessava-lhe documentar os ofícios manuais que corriam risco de desaparecer com a industrialização (Rubino, 2002). Ao mesmo tempo, ao reconhecer e valorizar a diversidade cultural do país, tensionava a elitização dos museus. Com efeito, Lina Bo Bardi trabalhava com uma noção ampliada de arte, que transparece na declaração de escopo editorial da revista *Habitat*, que criou e dirigiu com Pietro Maria Bardi:

A beleza imaginativa de uma floresta, de uma cabana de pau-a-pique, de um pote marajoara, de uma igreja barroca, o Aleijadinho, os ourives da Bahia, (...) os arquitetos do teatro de Manaus e os do Ministério da Educação e Saúde do Rio, os pintores caipiras e os artistas de renome, ceramistas, os gameleiros do litoral, indígenas, africanos, descendentes de conquistadores, emigrantes, todos os que contribuíram, continuam contribuindo e participam de alguma forma da arte no Brasil terão suas atividades divulgadas em *Habitat* (Marziale, 2023: 51).

A mesma perspectiva se fez presente em *A mão do Povo Brasileiro*, curada pelo casal, juntamente com o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martim Gonçalves, em 1969. Cerca de mil ferramentas, roupas, móveis, objetos indígenas, entre outros, estavam distribuídos como em uma feira. Essa exposição foi remontada parcialmente, no MASP, em 2016, incorporando artistas visuais modernos e contemporâneos como Candido Portinari, Jonathas de Andrade e Lygia Pape. A reedição de *A mão do Povo Brasileiro* sugere o retorno a alguns dos princípios traçados por Lina Bo Bardi, agora em uma versão atravessada por discussões sobre a descolonização dos museus, como a própria instituição aponta:

Ao valorizar uma produção frequentemente marginalizada pelo museu e pela história da arte, o MASP, conhecido por sua coleção de obras-primas europeias, realiza um gesto radical de descolonização. Descolonizar o museu significava repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como trabalho. Nesse sentido, tanto uma pintura de Candido Portinari quanto uma enxada são consideradas um trabalho—uma noção que supera as distinções entre arte, artefato e artesanato. Em sua nova fase, o MASP busca restabelecer e aprofundar sua relação com essa produção, tomando como ponto de partida a reencenação de uma de suas exposições mais icônicas³⁾.

²⁾A partir de sua vivência na Bahia, Lina desenvolveu pesquisas em torno do ‘pré-artesanato’ nordestino, cujos resultados buscou apresentar em projetos museológicos, pedagógicos e expositivos que tinham como principal objetivo possibilitar o desenvolvimento de um desenho industrial tipicamente brasileiro, tomando como bases as criações populares” (Marziale, 2023: 45).

³⁾ Texto institucional completo disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>. Acesso em: 04 set. 2024.

Não seria possível discutir, aqui, até que ponto a exposição de 1969, curada por pessoas de segmentos hegemônicos, duas delas europeias, com peças predominantemente anônimas, em que os ofícios populares eram denominados “pré-artesanato”, poderia efetivamente ser tomada como um “precedente exemplar da prática museológica descolonizadora”, tal qual se lê no site do MASP. Nem problematizar se o MASP realmente está se repensando “de baixo para cima” – ainda que possamos registrar que as entradas custam caro e que não existe serviço educativo para público espontâneo. Se recuperamos a volta dos cavaletes de vidro e o retorno à exposição inaugural do MASP na Avenida Paulista foi, acima de tudo, para ajudar a iluminar as transformações recentes no Museu, que criaram condições para o aumento da presença indígena que será o foco do presente capítulo.

Um outro pilar da gestão atual do Museu de Arte de São Paulo é a decisão de pautar a programação anual em narrativas associadas a categorias sociais específicas e a dimensões da vida social pouco visibilizadas. Assim, 2016 foi o ano das *Histórias da Infância*. Em seguida, vieram as *Histórias da Sexualidade* (2017), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias das Mulheres* (2019), *Histórias da Dança* (2020), *Histórias Brasileiras* (2021-2022), *Histórias Indígenas* (2023) e, em 2024, é a vez das *Histórias da Diversidade LGBTQIA+* (2024). As temáticas anuais não se refletem somente nas exposições temporárias, mas também reverberam no restante da programação organizada pelo núcleo de Mediação e Programas Públicos. São promovidos seminários, palestras, oficinas e encontros com educadores em torno do eixo temático de cada ano. Ademais, as aquisições de obras acabam sendo impactadas também pelos temas anuais, fazendo com que o acervo da instituição se diversifique.

A título de ilustração, a exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) trouxe à baila traumas relacionados à diáspora africana, enfatizou permanências da mentalidade escravocrata no Brasil, denunciou a dificuldade de inserção de artistas negros no sistema da arte e, ao mesmo tempo, revelou movimentos e artistas das Áfricas desconhecidos do público brasileiro. Com curadoria provavelmente inspirada pelo olhar antropológico de Lilia Schwarcz e Hélio Menezes – que compunham o time curatorial junto com Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito e Tomás Toledo – *Histórias Afro-Atlânticas* era dividida em duas partes, uma no MASP e outra no Instituto Tomie Ohtake, que foi parceiro no projeto. Recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte o prêmio de melhor exposição do ano, em 2018, e itinerou para o Museum of Fine Arts de Houston (2021) e para a National Gallery of Art (2022) em Washington⁴).

No ano seguinte, como parte do ano das *Histórias das Mulheres* (2019), realizou-se a mostra *Guerrilha Girls: gráfica, 1985-2017* com mais de cem pôsteres que denunciavam a baixa representatividade de mulheres e negros nos acervos de instituições culturais ao redor do mundo. O MASP, então, encomendou ao coletivo feminista o cartaz “*As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*” (2017), que revelava a disparidade entre o número de obras assinadas por artistas mulheres e o número de obras contendo

⁴) Para saber mais a respeito da mostra, consultar: <https://select.art.br/historias-reais-e-ficcionais-afro-atlanticas/>. Acesso: 14 ago. 2024.

mulheres nuas, retratadas por artistas homens, dentro do acervo. A mesma intervenção havia sido realizada pelas Guerrilla Girls originalmente no Metropolitan Museum, onde os números indicavam 5% e 85%, respectivamente. No MASP os percentuais foram 6% e 60%. A denúncia se refletiu em uma intervenção no segundo andar do Museu, onde fica o *Acervo em Transformação*: obras de artistas mulheres permaneceram de frente para o público, ao passo que obras assinadas por homens foram viradas para a parede, causando grande impacto visual⁵⁾.

O ano de *Histórias Indígenas*, previsto inicialmente para 2021, ocorreria somente em 2023, em razão da suspensão das atividades por conta da pandemia de COVID-19. Foi antecedido por uma exposição individual de Joseca Yanomami, em 2022. E também por algumas mostras esparsas e curtas realizadas décadas antes, que deixaram pouca memória. Trataremos a seguir, com um pouco mais de detalhamento, das ações do MASP relacionadas às artes e aos povos indígenas.

2. Antecedentes de *Histórias Indígenas*: mostras esparsas e seminários preparatórios

Como forma de anunciar e aprofundar o futuro ano das *Histórias Indígenas*, foram organizados cinco seminários públicos, com a participação de artistas e pesquisadores, nos anos de 2017, 2019, 2020, 2021 e 2023. No primeiro seminário, em 2017, o material de divulgação informava: "'O MASP organizou diversas exposições com objetos e registros de comunidades indígenas localizadas no território brasileiro: *Exposição de arte indígena* (1949), *Arte karajá* (1984), *Índios Yanomami* (1985) e *Arte indígena kaxinawá* (1987). No entanto (...), o MASP não chegou a constituir, até hoje, uma coleção própria". Ou seja, foram apenas quatro mostras ao longo de cinco décadas e nenhuma delas impulsionou a aquisição de obras.

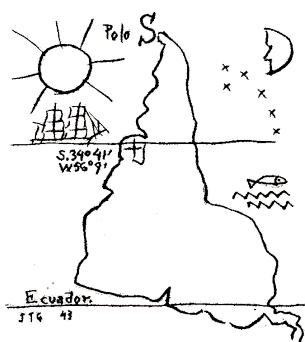
As exposições organizadas entre os anos 1940 e 1980 foram produzidas em parceria com outras instituições e por iniciativa delas. A mostra de 1949, denominada *Exposição de arte indígena*, foi concebida com a Sociedade Amigos do Índio e o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI). Reunia itens oriundos de diferentes acervos: as máscaras, os instrumentos utilizados em rituais, os objetos de uso doméstico e os enfeites provinham do Museu Paulista, do Gabinete de Etnografia da FFLCH-USP, do próprio CNPI e de coleções particulares. De acordo com uma carta datada de 14 de maio de 1949, que encontramos no Centro de Pesquisa do MASP, foram cedidos objetos da coleção particular de um senhor, Dr. Silvio Grieco, que emprestou redes de dormir, braceletes, colares, enfeites de orelha, máscaras de dança, painéis de cerâmica, machados de pedra, pentes, arcos e flechas. Não se sabe, porém, quais eram os povos ali representados, se havia algum material de mediação e como o conjunto era organizado no espaço.

⁵⁾ Um registro dessa ação em que trabalhos executados por homens foram virados ao contrário, no espaço expositivo, pode ser encontrado em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/o-que-fazer-em-sao-paulo/post/2019/03/08/masp-deixa-obras-de-artistas-homens-viradas-em-homenagem-ao-dia-internacional-da-mulher.ghtml>. Acesso: 14 ago. 2024.

Segundo o material distribuído para a imprensa, à época, a exposição tinha simultaneamente teor etnográfico e “cunho artístico”, como o próprio *press release* menciona, inclusive, a presença de obras de artistas contemporâneas, mas não sabemos quais. Inaugurada no dia 21 de abril de 1949, *Exposição de arte indígena* pretendia contemplar uma parcela do público interessada nos “problemas relacionados à arte primitiva no Brasil”⁶⁾. Além disso, desejava-se contribuir com a ampliação de referências no que diz respeito às culturas indígenas.

Quatro décadas se passaram até que o MASP retomasse a temática indígena. As exposições *Arte karajá* (1984), *Índio Yanomami* (1985) e *Arte indígena kaxinawá* (1987) surgiram para atender solicitações do diretor da Fundação Nacional do Índio – Funai, Octávio Ferreira Lima, enviadas por carta ao diretor do MASP, Pietro Maria Bardi⁷⁾. Cada uma durou cerca de uma semana. Ficaram em cartaz sempre no mês de abril, considerado como “mês indígena”, em decorrência do Decreto-Lei número 5.540, de 2 de junho de 1943, que instituiu o dia 19 de abril como “Dia do Índio”.

Era a diretoria da Funai quem sinalizava a etnia a ser priorizada a cada ano. Para os Karajá, utilizou-se o argumento de que eram portadores de “raízes culturais muito fortes”⁸⁾, tendo sofrido pouca intervenção ocidental em suas práticas. Como se nota na próxima imagem, a mostra lançou mão dos cavaletes de cristal projetados por Lina Bo Bardi para dispor cocares, bordunas, flechas e outros artefatos. Para objetos tridimensionais mais pesados, fez-se uso de uma mobília simples, sem redomas de vidro, que posicionava os objetos praticamente na altura dos olhos. Bem à frente, ao lado do cartaz com o nome da exposição, estavam duas bonecas de cerâmica. Feitas tradicionalmente como brinquedos educativos para as crianças karajá, tornaram-se mais detalhadas e maiores quando caíram no gosto dos consumidores não-indígenas, nas décadas de 1950 e 1960 (Whan, 2022). Hoje, as bonecas *Ritxokó* são registradas como patrimônio imaterial brasileiro.



⁶⁾ Material para a imprensa intitulado “Exposição de Arte Indígena do MASP, 1949”. Caixa 1, pasta 5.

⁷⁾ A documentação consultada no MASP cita ainda uma suposta exposição *Coleção de arte indígena kayapó*, em 1983, mas não encontramos nada que comprove sua realização, que tampouco é mencionada nas comunicações oficiais do MASP sobre o assunto.

⁸⁾ Frase retirada da carta de Octávio Ferreira Lima, presidente da Funai, para Pietro Maria Bardi, em 19 de janeiro de 1984. Caixa 9, pasta 39.



Figura 1: Vista da exposição Arte karajá (ou Semana do índio karajá), 1984

Fonte: Luiz Hossaka - Acervo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Na exposição dedicada aos Yanomami, que mais uma vez teve colaboração da Funai, foi apresentada a extensa ocupação territorial desse povo, aludindo à possibilidade de criação de um parque indígena ali – que nunca ocorreu. No texto elaborado para a imprensa, notamos o tom de propaganda oficial, ao mesmo tempo em que se percebe a insistência em expor povos supostamente “puros” em relação ao restante da sociedade brasileira:

Os Yanomami representam a maior população indígena das Américas, com o menor grau de interferência da sociedade nacional. A Funai tem se empenhado para evitar a invasão contínua de garimpeiros à procura de ouro, rico na região e dando todo o amparo possível para garantir a sobrevivência física e cultural dessa etnia. O Masp ao longo dos anos, vem realizando mostras sobre as diversas nações indígenas brasileiras, procurando, assim, apresentar aos seus visitantes, aspectos de culturas que compõem a civilização brasileira e que devem ser preservadas (Texto para a imprensa intitulado *No Masp: Exposição sobre os índios yanomami: de 19 a 28 de abril, 1985, as plumagens, a cestaria e as armas da última nação índia das Américas cuja cultura permanece quase intocada pela assim chamada civilização*, 1987).

Em 1987, aconteceu mais uma mostra com temática indígena no MASP, dedicada aos *Kaxinawá* – autodesignados *Huni Kuin*, nome pelo qual são mais conhecidos atualmente. A justificativa foi um pouco diferente das anteriores. Na verdade, foi oposta: esse seria um povo mais organizado politicamente frente à sociedade nacional, por ser mais atingido pelas frentes de colonização, sobretudo por conta dos seringais no Acre. Uma grande exposição seria importante para ajudá-lo a “defender suas terras e sua cultura”⁹⁾.

Encontramos informações sobre a exposição *Arte indígena kaxinawá* no documento *Projeto de uma exposição sobre a cultura material dos índios kaxinawá*, que é uma espécie de planejamento, com diretrizes bem estabelecidas de como a mostra deveria ser elaborada. No texto, a Funai se declara interessada em participar ativamente do desenvolvimento curatorial, e descobre-se que o percurso expositivo foi composto por três núcleos, construídos no eixo cronológico, sob a perspectiva da experiência indígena: o tempo dos massacres, o tempo do cativo e o tempo dos direitos. O documento estabelece ainda os objetivos da exposição: valorizar a cultura material kaxinawá e sua contribuição na formação do Estado do Acre; aproximar o grande público desse povo; e denunciar a violência da especulação imobiliária no território kaxinawá, que colocava em xeque sua continuidade. Depois dessa mostra, cujo teor parece ter sido mais político-ativista do que propriamente estético – ainda que essas dimensões se interpenetram – a presença indígena no MASP só voltou a se fazer notar no primeiro seminário *Histórias Indígenas*, em 2017.

Após cerca de 30 anos de ausência indígena no MASP, o xamã e líder político Davi Kopenawa Yanomami e o xamã e desenhista Joseca Yanomami foram convidados para uma das mesas do seminário *Histórias Indígenas*, realizado em 2017. Edson Kayapó, Ailton Krenak e Sandra Benites também se fizeram presentes. Vale notar que várias dessas figuras se envolveriam em ações posteriores do MASP. Sandra Benites foi convidada para ser curadora-adjunta de um dos módulos da exposição *Histórias Brasileiras* (2022). Edson Kayapó foi um dos curadores da exposição *Histórias Indígenas* (2023) e, até hoje, consta como curador-adjunto do MASP. Joseca Yanomami teve seus desenhos expostos numa mostra individual.

Joseca Yanomami: Nossa terra-floresta (2022) era constituída por 93 desenhos coloridos de Joseca, que naquele momento estavam sob a guarda do Instituto Socioambiental (ISA), sendo posteriormente adquiridos e doados ao MASP pela artista Clarice Tavares. Os trabalhos de Joseca Yanomami evocam, de modo vivo e dinâmico, a cosmologia yanomami e, muitas vezes, vêm acompanhados de legendas, nas quais aprendemos sobre os espíritos *xapiripe* – duplos ou imagens de todas os seres, que povoam e protegem a floresta, que auxiliam os xamãs e reflorestam áreas desmatadas. Como relata Davi Yanomami (Kopenawa & Albert, 2015), os *xapiripe* são luminosos, coloridos, alegres, bonitos e enfeitados, quando descem do céu dançando sobre espelhos, chamados pelo canto dos xamãs. É fascinante a maneira como os desenhos de Joseca Yanomami nos oferecem essas imagens e esses conhecimentos, normalmente invisíveis e restritos aos xamãs¹⁰⁾.

⁹⁾ Justificativa apresentada por Romero Jucá Filho, então presidente da Funai, ao diretor do MASP. A carta é datada de 19 de dezembro de 1986.

¹⁰⁾ Além de *Joseca Yanomami: Nossa terra-floresta*, que ganhou um belo catálogo (Pedrosa e Ribeiro, 2022), o MASP sediou outra mostra individual de um yanomami: *Sheroanawe Hakihiwe: tudo isso somos nós* (2023). Se lembrarmos da mostra coletiva sobre esse povo, em 1985, concluiremos que talvez os *Yanomami* tenham sido sobrerrepresentados no MASP. Aliás, já em 2013 os *Yanomami* estavam expondo na Fondation Cartier, em Paris. Poderia ter a ver com a parceria que a renomada fotógrafa Claudia Andujar cultiva com os *Yanomami*, desde a década de 1970. Com a tragédia humanitária gerada pelo garimpo ilegal nas terras yanomami que ocupa a imprensa e com o livro escrito por Davi Kopenawa apresentando o mundo yanomami para os brancos.



Figura 2: Xapiri Parahorioma yanı wahariomapë, roko ahikini pata hore riã reëri ehuhua kurarkiri, roko ahiki pata hore wakara praa yaria kurakiri. Awei kami xapiri yamaki urihipë hõximaimi, yamaki urih (2013), Joseca Yanomami. Tinta de caneta hidrográfica, lápis de cor e lápis grafite sobre papel, 30cm x 42cm

Fonte: Instituto Socioambiental.

Não faria sentido detalhar, aqui, as cinco edições do seminário que precederam a grande exposição *Histórias Indígenas*, mas é fato que o número de participantes indígenas foi aumentando. Comentaremos apenas algumas das intervenções, como a provocação feita no seminário de 2019 por Denilson Baniwa. O artista e ativista amazonense protagonizou no MASP uma versão da performance que também fez na 33ª Bienal de São Paulo, em cartaz naquele momento. Rasgou um livro chamado *A breve história da arte*, denunciando o fato de deixar de fora as artes indígenas: “eu só vejo gente branca pintando e fotografando indígena, colocando indígena como mito, folclore, passado!”. Arrancou e jogou as páginas do livro no chão do palco do MASP, bem na frente de Adriano Pedrosa. “Peço a morte da academia colonizadora e ao mesmo tempo faço parte dela”, continuou. “Sou ingrato, vim falar mal de vocês. Preciso me livrar dos símbolos da civilização colonizadora rasgando-os e rasurando-os”^{11).}

¹¹⁾ Essa performance de Denilson Baniwa e também as outras intervenções nos seminários que mencionamos aqui estão disponíveis online.

Histórias Indígenas, 22.6.2017, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3JJcR6eEpzU> .

Histórias Indígenas, 24.7.2019, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rsVRN2NcC94> .

Histórias Indígenas, 29.7.2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DNULQHPcxyI> .

Histórias Indígenas, 21.10.2023, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=foK9FGh3YKI> . Acesso em: 27 ago. 2024.

Se nos seminários de 2017 e 2019 houve entre os convidados vários antropólogos, como Pedro Niemayer Cesarino, Aristóteles Barcelos Neto e Lux Vidal, no seminário *Histórias Indígenas* de 2023 a antropologia apareceu só na fala de abertura de Guilherme Giufrida. O curador assistente do MASP citou um debate na Universidade de Manchester, em 1993, na qual a questão era se a estética é ou não uma categoria transcultural (Ingold, 1996), além de ter mencionado Lúcia van Velthem, pesquisadora do Museu Emílio Goeldi, que tem vasta produção sobre a agência de imagens e objetos em contextos indígenas (Velthem, 2010; Lagrou e Velthem, 2018). Mas foram os artistas e curadores indígenas que estiveram no foco da última edição do seminário *Histórias Indígenas*. Nada como fornecer alguns exemplos.

Irene Narby, uma sami da Noruega, explicou que o losango, aplicado sobre vários objetos expostos, é um símbolo que alude à ligação entre o passado e o presente, e que perdurou apesar da destruição sistemática dos objetos tradicionais pelos missionários. Comentou também que, se os não-indígenas ignoram os sinais da natureza, os povos Sami se relacionam diretamente com ela, pedindo licença aos seres Saivo, guardiões dos recursos naturais, para iniciar uma construção ou mesmo para dormir em determinado local. Uma das obras da exposição comentadas por Narby foi uma instalação coberta por manchas coloridas que remetem às estações do ano.

Já Sandra Gamarro discorreu sobre a noção de *Patchakuti*, que, no mundo aymara e quéchua, é uma mudança periódica e radical do espaço-tempo, virando o mundo de cabeça para baixo. Poman de Ayala, em relato ilustrado de 1615, representou a história do império Inca e do Reino de Castela, registrando os absurdos que estavam acontecendo no Peru. “Os indígenas, escreveu ele, estavam vivendo em um mundo de cabeça para baixo em relação ao que a coroa espanhola proclamava”. Foi exatamente essa noção de mundo ao inverso que balizou a expografia da sala com arte indígena do Peru, curada por Gamarro no MASP, em que várias obras estavam penduradas de cabeça para baixo.

Michelle LaVallee, por sua vez, contou que trabalhava em um departamento recém-criado na Galeria Nacional do Canadá, voltado à descolonização, cuja missão é reconhecer a importância do território e das comunidades nas ações do museu. Porém, declarou não conhecer “nenhuma instituição que tenha sido descolonizada. Só identifico formas de seguir adiante com mais participação e respeito”. E lamentou: “É algo raro, no Canadá, a contratação de uma pessoa indígena para uma posição importante de gestão”. O mesmo vale para o Brasil.

Também tiveram destaque os três curadores brasileiros responsáveis pelo núcleo *Tempo não tempo*, com artistas do Brasil. Edson Kayapó não falou sobre a experiência da curadoria, nem comentou obras específicas, mas recuperou fatos e processos históricos, como a Guarda Indígena que existiu no Brasil durante a ditadura cívico-militar – na prática, uma forma de escravização dos indígenas; e a importância da promulgação da Constituição de 1988 para a proteção dos direitos originários. Segundo Edson Kayapó, “a arte é uma forma de luta e resistência”.

Kássia Borges Karaja fez declarações contundentes: "Essa mostra é uma conquista, uma reapropriação de narrativas, tendo imagens como protagonistas. Trata-se de arte em uma perspectiva de re-volta, que indica um caminho de volta". E concluiu com uma provocação: "a arte contemporânea ocidental não separa arte e vida, então nós, indígenas, sempre fomos contemporâneos, pois não separamos arte e vida". Renata Tupinambá, por sua vez, afirmou considerar que "a arte indígena é uma encantaria para nos libertar" e que "a exposição contém narrativas indígenas que ainda precisam ser contadas". A respeito do nome da sala curada pelos três, explicou que "*Tempo não tempo* fala de outros mundos, de coisas invisíveis a nossos olhos. A exposição é sobre uma ausência que é constante presença. Estou aqui, mas os que ainda vão nascer estão comigo; estou aqui, mas meus mais velhos também estão comigo".

Esse último seminário, em 2023, serviu como uma espécie de formação para se compreender a exposição *Histórias Indígenas* – grande, complexa e heterogênea. Quando se analisa o conjunto dos cinco seminários, nota-se o adensamento da presença indígena, que se reflete, simultaneamente, no número de obras indígenas que foram entrando para o MASP. Uma centena de pinturas do Movimento de Artistas *Huni Kuin*, o MAHKU, que havia ministrado oficinas na instituição em 2016, foram inicialmente incorporadas à coleção do Museu. Outros trabalhos foram comprados e doados, principalmente após exposições temáticas, como *Histórias Brasileiras* – casos de Daiara e Duhigó Tukano, Denilson Baniwa e Arissana Pataxó. Telas que fizeram parte de mostras individuais, como a de Carmézia Emiliano, comentada adiante, foram agregadas à coleção do MASP.

3. O ano das *Histórias Indígenas*

O ano das *Histórias Indígenas* foi aberto, no MASP, por Carmézia Emiliano, uma artista *macuxi* que vive em Boa Vista, Roraima, e que foi contemplada com uma exposição individual. Emiliano afirma "pintar para não esquecer" o que viu e viveu em sua infância na aldeia. Seus quadros, sempre figurativos, marcados pela simetria, pelas cores quentes e pelo alto grau de detalhamento, dão vida a memórias de plantações de mandioca, banhos de rio, rituais, narrativas míticas e fazeres coletivos. As 34 telas selecionadas tratavam de temáticas variadas, mas eram atravessadas por fios condutores e questões que davam inteligibilidade ao conjunto. Cada grupo de pinturas era acompanhado por textos que as contextualizavam. A concepção da exposição foi de Amanda Carneiro, uma das curadoras do MASP.

Uma tela datada de 2020, que integrou a individual de Carmézia Emiliano, havia sido doada anonimamente ao Museu de Arte de São Paulo, no contexto de *Histórias da Dança* (2020). Posteriormente, foi deslocada para a exposição de longa duração do MASP. O título *Parixara* remete a um ritual para celebração da fartura – seja na caça, na pesca ou na colheita – caro ao povo *Makuxi*, compreendendo dança, música feita por flauta e percussão, ornamentação corporal e uma bebida de mandioca fermentada conhecida como pajuaru (Fiorotti, 2019). Nessa e em outras pinturas de Carmézia, nota-se grande conhecimento das práticas e saberes *macuxi*, além de mestria na ocupação do espaço da tela e no manejo do pincel. O que sugere que, como argumentou Goldstein (2023), no catálogo da individual de Emiliano, seja problemático categorizá-la como *naif* ou ingênua.

[54]

De forte caráter documental e memorialístico, as pinturas reproduzidas na Figura 3 registram tanto o cotidiano na comunidade, como sua cosmologia. A dança do *Parixara* aparece na primeira obra da esquerda para direita. Na pintura do centro, uma sala de aula sem paredes se comunica com os saberes e fazeres artesanais da aldeia. À esquerda da foto, o quadro remete a um mito envolvendo o herói cultural Makunaimã, que derrubou a árvore mágica onde brotavam diferentes espécies de frutas e, assim, quase acabou com a humanidade. O tronco da árvore caída se transformou no Monte Roraima, as lágrimas e o dilúvio que se seguiram viraram os rios e cachoeiras^{12.)}.



Figura 3: Trio de obras da artista macuxi Carmezia Emiliano, expostas no Acervo em *Transformação*

Fonte: Vitória Machado, em 4 setembro de 2024.

^{12.)} De acordo com o relato colhido por Koch-Grünberg, em 1917, e que ainda circula entre povos indígenas de Roraima, Makunaima e seus irmãos estavam com fome, quando encontraram a árvore Wazaká, em que cresciam diferentes espécies, de milho a melancia. Os irmãos disseram a Makunaimã para não derrubar a árvore, mas as frutas estavam em galhos altos. Então, Makunaimã decidiu derrubá-la e, para isso, inventou o machado. O tronco caiu e se transformou no Monte Roraima. A queda da árvore mágica desencadeou um dilúvio e um incêndio. Houve muitas mortes. Makunaimã tentou repovoar o mundo fazendo homens de cera, que não resistiram ao calor do sol. Então, moldou gente de barro, e assim ressurgiu a humanidade.

Nesse segundo andar do MASP, onde fica o *Acervo em Transformação*, encontram-se, em meio a autores canônicos e consagrados, outros trabalhos indígenas que passaram por exposições temáticas em anos anteriores. Com efeito, a exposição de longa duração está em constante modificação, em decorrência de novas aquisições, solicitações de empréstimo e da necessidade de rodiziar das obras, já que o MASP possui cerca de 10 mil itens. O *Acervo em Transformação* costuma ser organizado de forma cronológica, porém, vem-se experimentando uma inversão do fio condutor: no momento, são as obras contemporâneas que dão as boas-vindas aos visitantes, ao passo que os trabalhos mais antigos são encontrados no final da galeria. Tal mudança fez com que o público tenha que explorar mais ativamente o espaço, atrás de nomes consagrados como Rafael, Monet ou Van Gogh. Ademais, a organização não segue à risca a cronologia da História da Arte, interrompendo o percurso, algumas vezes, com a presença de artistas contemporâneos que são propositalmente colocados para tensionar referências tradicionais no campo da arte. Ou mesmo convidar a cotejar e contrastar visões de mundo, como sugere a próxima imagem.



Figura 4: Vista das obras *Natureza Morta 1* (Denilson Baniwa, 2016) à esquerda; e *Moema* (Victor Meirelles, 1866) à direita, no *Acervo em Transformação*

Fonte: Vitória Machado, em 4 setembro de 2024.

O trabalho de Denilson Baniwa, nascido na região do Rio Negro, fica próximo a um quadro de Victor Meirelles, ícone do Romantismo do século XIX. *Natureza Morta 1* é o nome de uma infogravura assinada por Baniwa, reproduzida na imagem anterior, que parece uma foto aérea de uma região com desmatamento. A área desmatada tem a forma do corpo de um provável xamã, pois segura um maracá nas mãos e porta um cocar na cabeça. O corpo no chão, agonizando devido à destruição da floresta, dialoga com Moema, a mulher indígena, morta, que jaz no chão, retratada por Meirelles, no período imperial. A construção expográfica permite concluir que a sobrevivência dos povos indígenas e a segurança de seus territórios continuam ameaçados da mesma maneira, com a diferença de que, hoje, os indígenas talvez tenham maiores possibilidades de se autorrepresentar e de construir suas próprias narrativas na sociedade nacional.

Também o grupo MAHKU, do povo *Huni Kuin*, compõe a exposição de longa duração. Desde 2010, o MAHKU vem traduzindo visualmente os seus cantos rituais, por meio de desenhos, vídeos e pinturas figurativas. Produz coletivamente, em conexão com a comunidade e com seres não humanos, desafiando o modo ocidental de individuação e atribuição de autoria (Mattos, 2016). Seu contato com o MASP começou em 2016, quando o coletivo ministrou oficinas de desenho durante a exposição *Histórias da Infância*. Há duas obras do MAHKU no Acervo em Transformação, sendo que ambas integraram a exposição *Mirações*, que ficou em cartaz durante o mesmo período que a individual de Carmélia Emiliano, em 2023.

A jiboia – associada à bebida ayahuasca – é um elemento onipresente na arte do MAHKU, por vezes funcionando como moldura, outras vezes atravessando e estruturando a tela. Na exposição *Mirações* (2023), além das traduções visuais dos cantos rituais, havia algumas paisagens urbanas pintadas em São Paulo, fruto da experiência do coletivo na metrópole paulistana. Mesmo a escada do MASP, criada por Lina Bo Bardi e tombada como patrimônio pelo CONDEPHAAT, em 1982, recebeu intervenções do MAHKU. Sobre ela foi pintado o jacaré gigante, personagem de um mito em que esse animal serve como uma ponte sobre um rio perigoso que separa os *Huni Kuin* dos brancos, como se vê na Figura 5. O grande atrativo para atravessar o rio eram as mercadorias que o povo na outra margem possuía.

Conta a história tradicional que depois de uma longa caminhada, os humanos chegaram a um ponto onde precisavam atravessar o mar para seguir a viagem. Um jacaré-ponte ofereceu-se como caminho. A criatura mítica pediu alimento em troca, com apenas uma condição: que o povo não matasse nenhum de seus filhotes e que não lhe desse um deles para comer. No entanto, com opções cada vez mais escassas, os humanos caçaram jacarés pequenos, traíndo a confiança do grande, que submergiu, rompendo a ponte e separando os povos, fazendo com que se fundassem diferentes culturas e idiomas no mundo. Hoje, a população Huni Kuin constrói novas pontes, que conectam esses povos e que permitem transitar entre seus mundos e os mundos do encantado e do visível (Garcia, 2023).



Figura 5: Escada projetada por Lina Bo Bardi, ornamentada pelo coletivo de artistas indígenas MAHKU, durante a exposição *Mirações* (2023)

Fonte: Isabella Matheus.

O grande atrativo para atravessar o rio eram as mercadorias que o povo na outra margem possuía. A escada tornada jacaré-ponte conectava os trabalhos de Carmézia Emiliano, no primeiro subsolo do MASP, com os do MAHKU, no segundo subsolo. Apesar das grandes diferenças formais e cosmológicas, os conjuntos possuíam dois elementos em comum: a apropriação de linguagens e técnicas artísticas não-indígenas para perpetuar repertórios ancestrais; e a venda de obras de arte como forma de geração de renda – no caso do Mahku, usa-se o slogan “vende tela, compra terra”, como conta Daniel Dinato (2021).

As duas mostras monográficas de Carmézia e do MAHKU, no primeiro semestre de 2023, serviram como uma espécie de preâmbulo para a grande exposição internacional *Histórias Indígenas*, no segundo semestre. Renata Tupinambá, Edson Kayapó e Kássia Borges estiveram à frente da curadoria do núcleo do Brasil em *Histórias Indígenas*, que reuniu ainda artistas indígenas do Peru, México, Canadá, da Nova Zelândia, Austrália e dos povos Sami, habitantes da região norte dos Países Nórdicos. Em certo sentido, a mostra evocava um arquipélago de belas ilhas isoladas, uma vez que cada curadoria e cada região seguiam sua própria lógica e suas próprias questões, sem propor muitos cruzamentos e aproximações, nem seguir critérios comuns – por exemplo se artistas não-indígenas seriam incluídos ou não. Ainda assim, o conjunto era riquíssimo e merece destaque o fato de que todos os curadores eram indígenas^{13.)}.

^{13.)} Após a finalização da mostra no MASP, em fevereiro de 2024, *Histórias Indígenas* itinerou integralmente para o Kode Bergen Art Museum, na unidade de Sternesen, onde esteve em cartaz de 25 de abril a 24 de agosto de 2024. Na inauguração os curadores indígenas adjuntos do MASP deram palestras na Noruega. Para saber mais, consultar: <https://www.kodebergen.no/en/whats-happening/exhibitions/indigenous-histories>. Acesso: 04 set. 2024.

A partir de *Histórias Indígenas*, novas aquisições ocorreram. Pertence agora à coleção do MASP, por exemplo, uma pintura de Arissana Pataxó, educadora, pesquisadora e artista do sul da Bahia, e uma das curadoras do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza de 2024. Essa tela de Arissana é interessante porque nos coloca como alvo do escrutínio indígena, que lança mão de nossa tecnologia para nos observar. Essa obra fez parte de *Tempo não Tempo*, núcleo com artistas indígenas brasileiros dentro de *Histórias Indígenas*.



Figura 6: *Indígenas em Foco* (2016), Arissana Pataxó. Acrílica sobre tela, 60cm x 80cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Fonte: Daniel Cabrel.

Dentre tantas outras obras, que não seria possível abordar aqui, estavam em *Histórias Indígenas* duas que passaram a integrar a coleção do MASP depois de *Histórias Brasileiras* (2022). A primeira era uma máscara ritual Upé, do povo Tapirapé, que vive no Mato Grosso, sem data, nem autoria precisa documentadas, o que remete à anonimização e à atemporalidade aplicadas por muito tempo aos artefatos etnográficos e às artes ditas “primitivas” (Price, 2010). Em *Histórias Indígenas* a presença da máscara em frente a uma instalação do coletivo Kokir, ao lado de uma videoperformance de Olinda Yawar Tupinambá e na parede oposta a uma pintura abstrata de Aislan Pankararu, contribuía para romper a frágil dicotomia arte versus artesanato. Ao mesmo tempo que a peça tem sofisticada construção formal, ela evoca uma agência indissociável de sua materialidade.

A segunda era uma pintura feita por Duhigó Tukano, em que a artista do Alto Rio Negro figura o parto de uma mulher e o momento imediatamente posterior, quando conta com o auxílio do pajé e de uma outra mulher nos cuidados com o recém-nascido. Um detalhe interessante nessa pintura é que a própria Duhigó está presente na cena, só que transfigurada em uma

árvore bem no meio da tela, no ponto de fuga da perspectiva. A artista contou, em depoimentos durante a exposição, que era criança quando assistiu ao primeiro parto de sua vida, escondida atrás de uma árvore dessa espécie. Outro aspecto digno de nota é a forte perspectiva construída pela pintora, com mais de um ponto de fuga (Figura 7).



Figura 7: Rede macaco (2019), Duhigo Tukano. Acrílica sobre madeira. 185,5cm x 275,5 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Fonte: Edson Kumasaka.

4. Avanços e ruídos. Considerações finais

Se em 2017 o MASP não possuía obras indígenas, hoje, o número passa de 200. Mas a ampliação e a diversidade dos trabalhos não impedem que ainda haja desafios e ruídos nos processos que envolvem artistas e curadores indígenas. Um caso que se tornou midiático ocorreu quando Sandra Benites, do povo Guarani Nhandeva, que havia sido convidada para atuar como curadora adjunta do MASP no final de 2019, se demitiu. Ela era responsável pelo núcleo *Retomadas*, dentro da exposição *Histórias Brasileiras*, mas em meio à produção da mostra, ela e Clarissa Diniz, co-curadora que a convidou, foram avisadas de que seis fotografias selecionadas ficariam de fora.

O motivo alegado pelo Museu era o descumprimento do prazo, mas a dupla contra-argumentou, publicamente, que nenhum cronograma havia sido entregue a elas e que o motivo, na verdade, seria censura devido ao teor contestatório das fotos, ligadas à luta pela terra e à reforma agrária. Uma das fotos era de Edgar Kanaikô, do povo *Xakriabá*. O museu acabou voltando atrás e o núcleo *Retomadas* foi incluído na exposição, em 2022, mas Sandra Benites não continuou no MASP depois disso.

[60]

Na abertura de *Histórias Indígenas*, uma pessoa do público perguntou como ficaria a situação dos três curadores indígenas do MASP após o encerramento dessa exposição. A resposta lacônica nos faz temer que eles não estão ali para pensar sobre museus, exposições e narrativas artísticas em geral, nem para atuar de modo contínuo, mas foram chamados para prestar um serviço específico, no ano dedicado às artes indígenas, e talvez para ajudar em eventos pontuais, dali em diante. O tempo dirá, mas, de um modo geral, é mais fácil as instituições inserirem a diversidade em sua programação do que em suas estruturas e em seu *modus operandi*. É necessário trabalhar com a ideia de que o Museu talvez não consiga se descolonizar, mas encontrar possibilidades para ressignificar a ética empregada nestas instituições, além de colocar em prática o exercício contínuo da autocrítica, entendendo seus próprios limites e zonas de conflito para pensar em resoluções a partir deste cenário (Cocotle, 2019).

Finalizamos essa reflexão em processo com um trabalho de Edgar Xakriabá, que, após quase ter sido barrado em *Histórias Brasileiras* (2022), foi convidado a integrar *Histórias Indígenas* (2023), com um retrato de parlamentares indígenas no Congresso Nacional, em pose altiva, evocando a necessidade de mudanças estruturais na sociedade brasileira^{14.)}. À frente dos parlamentares, um cronômetro marca 0 minutos e 0 segundos. Uma das leituras possíveis é que a equidade política sequer começou a ser construída. Outra leitura, não excludente, é que a temporalidade indígena não pode ser medida por relógios. A imagem permite, ainda, uma terceira interpretação: as complexidades cosmopolíticas atravessam o sistema da arte e vão muito além dele. Para enfrentar as assimetrias históricas, e para se abrir a novas epistemologias, não basta diversificar a programação das instituições culturais. É preciso repensar estruturas e *modi operandi*, dentro e fora dos museus.



Figura 8: Parlamentares indígenas durante momento solene que celebra a luta dos povos indígenas (2023), de Edgar Kanaykō Xakriabá^{15.)}

Fonte: Ilana Goldstein.

^{14.)} A título de curiosidade, logo após o primeiro turno das eleições para prefeitos e vereadores, em outubro de 2024, a Associação dos Povos Indígenas do Brasil – APIB, divulgou que haviam sido eleitos 234 vereadores e 9 prefeitos, majoritariamente homens. Desde 2022, há também cinco deputados federais indígenas e dois senadores indígenas em Brasília.

¹⁵⁾ Esta foto integrou o núcleo Ativismos, organizado coletivamente por todos os curadores de *Histórias Indígenas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, A. R. D. (2015). *Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal* (Dissertação de Mestrado em Design e Arquitetura). Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo.
- Baniwa, D. (2018). *Pajé-Onça: Hackeando a 33.ª Bienal de Artes de São Paulo*. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo?locale=pt_BR. Acesso em 04 set. 2024.
- Brasil de Fato*. (2022, maio 14). Veja fotos e cartazes do acervo do MST que foram vetados em exposição do MASP e entenda o caso. *Brasil de Fato*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/14/veja-fotos-e-cartazes-do-acervo-do-mst-que-foram-vetados-em-exposicao-do-masp-e-entenda-o-caso>. Acesso em 27 ago. 2024.
- Cocotle, B. (2019). Nós prometemos descolonizar os museus: uma revisão crítica da política museal contemporânea. *MASP/Afterall*. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1sOahKuQghS3VJ4D.pdf>. Acesso em 10 out. 2020.
- Dinato, D. (2021). Vende tela, compra terra e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (Mahku). *Arte & Ensaios*, 27(41), 50-73.
- Fiorotti, D. A. (2019). Taren, eren e panton: poeticidade oral Macuxi. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, 11(2), 231-260.
- Garcia, J. (2023, abril 23). Uma ponte entre os mundos do visível e do invisível. *Arte Brasileiros*. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/mahku-miracoes-masp/>. Acesso em 20 out. 2024.
- Goldstein, I. S. (2023). Carmézia Emiliano: uma pintora nada ingênua. In A. Pedrosa & A. Carneiro (Orgs.). *Carmézia Emiliano: A árvore da vida* [catálogo]. MASP.
- Ingold, T. (1996). *Key debates in anthropology*. Routledge.
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2015). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras.
- Lagrou, E., & Van Velthem, H. L. (2018). As artes indígenas. Olhares cruzados. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 87, 133-156.
- Marziale, N. P. (2023). *A artificação do popular no Museu de Arte de São Paulo (1947-1969)* (Tese de doutorado, Programa Interunidades em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo.
- Mattos, A. P. de. (2016). O Mahku: Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros Devires-Huni Kuin da Universidade. *Revista Indisciplinar*, 2(2). 53-76 .
- Migliani, A., & Almeida, E. de. (2016). O olhar antropológico de Lina Bo Bardi na obra do Brasil *Arquitetura. arq.urb*, 15, 26-38.

- Pedrosa, A., & Proença, L. (Orgs.). (2015). *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. MASP/Cobogó.
- Pedrosa, A., & Ribeiro, D. (Orgs.). (2022). *Joseca Yanomami: nossa terra-floresta* [catálogo]. MASP.
- Price, S. (2010). Anonimato e atemporalidade. In *Arte Primitiva em centros civilizados*. Editora UFRJ.
- Rubino, S. B. (2002). *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968* (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- Van Velthem, L. H. (2010). Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*, 7(1), 55-65.
- Whan, C. (2022). *Ritxoko: A voz visual das ceramistas Iny*. Appris.

Ilana Seltzer Goldstein.

Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, Mestre em Mediação Cultural pela Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e Doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio de pesquisa na Australian National University. Professora no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp e membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte, na mesma instituição. Universidade Federal de São Paulo – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH), Estr. do Caminho Velho, 333 - Jardim Nova Cidade, Guarulhos – SP, 07252-312 – Brasil. Email: ilagolds@yahoo.com. ORCID: 0000-0002-1256-0799.

Vitória Oliveira Machado.

Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo, especialista em Museologia, Cultura e Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e bacharela em História pela Universidade de São Paulo. Atua como Assistente Pedagógica no MASP, desenvolvendo projetos educativos, formação de públicos e mediação de acervos. Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Estr. do Caminho Velho, 333 - Jardim Nova Cidade, Guarulhos - SP, 07252-312 – Brasil. Email: vitória.oliveira.machado@alumni.usp.br. ORCID: 0000-0002-2563-9439.

Receção: 04-09-2024

Aprovação: 20-11-24

Citação:

Goldstein, I S., & Oliveira Machado, V. (2024). Artes indígenas no Museu de Arte de São Paulo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp.44-63. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a4>

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO E A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ANOTAÇÕES INCOMPLETAS

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO AND BRAZILIAN CONTEMPORARY ART: INCOMPLETE NOTES

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO ET L'ART CONTEMPORAIN BRÉSILIEN: NOTES INCOMPLÈTES

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO: NOTAS INCOMPLETAS

Glaucia Villas Bôas

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Neste artigo, comparo as obras e os discursos de Adriana Varejão e Ernesto Neto, brasileiros pertencentes a uma bem sucedida geração de artistas da arte contemporânea. Indago pelas noções de passado, presente e futuro que se inscrevem nos seus trabalhos e como a temporalidade singular de suas obras se associa ao teor da missão que atribuem à arte. Minha hipótese é de que na passagem da arte moderna para a arte contemporânea, descartou-se a prerrogativa de a arte imaginar/fantasiar um só futuro, porém, manteve-se a pretensão de aproximá-la do espectador. A política de aproximação da arte, contudo, sofreu tal reviravolta que não se trata mais, tão somente, de despertar os sentimentos do espectador ou torná-lo um ser dotado de sensibilidade, mas, efetivamente, de convidá-lo à participação política.

Palavras chave: Adriana Varejão, Ernesto Neto, arte contemporânea, temporalidade, politização.

Abstract: In this article, I compare the works and speeches of Adriana Varejão and Ernesto Neto, Brazilians belonging to a successful generation of contemporary art artists. I inquire about the notions of past, present and future that are inscribed in their works and how the singular temporality of their works is associated with the content of the mission they attribute to art. My hypothesis is that in the transition from modern art to contemporary art, the prerogative of art imagining/fantasizing a single future was discarded, however, the intention of bringing it closer to the spectator was maintained. The policy of approaching art, however, has undergone such a turnaround that it is no longer just a question of awakening the spectator's feelings or making him a being endowed with sensitivity, but, effectively, of inviting him to political participation.

Keywords: Adriana Varejão, Ernesto Neto, contemporary art, temporality, politicization.

[64]

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO E A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ANOTAÇÕES INCOMPLETAS • GLAUCIA VILLAS BÔAS

Résumé: Dans cet article, je compare les œuvres et les discours d'Adriana Varejão et d'Ernesto Neto, des Brésiliens appartenant à une génération à succès d'artistes de l'art contemporain. Je m'interroge sur les notions de passé, de présent et de futur qui sont inscrites dans leurs œuvres et comment la temporalité singulière de leurs œuvres est associée au contenu de la mission qu'ils attribuent à l'art. Mon hypothèse est que lors de la transition de l'art moderne à l'art contemporain, la prérogative de l'art d'imaginer/fantasmer un avenir unique a été abandonnée, cependant, l'intention de le rapprocher du spectateur a été maintenue. La politique d'approche de l'art a cependant connu un tel bouleversement qu'il ne s'agit plus seulement d'éveiller les sentiments du spectateur ou de faire de lui un être doté de sensibilité, mais, effectivement, de l'inviter à la participation politique.

Mots-clés: Adriana Varejão, Ernesto Neto, art contemporain, temporalité, politisation.

Resumen: En este artículo comparo las obras y discursos de Adriana Varejão y Ernesto Neto, brasileños pertenecientes a una exitosa generación de artistas del arte contemporáneo. Indago sobre las nociones de pasado, presente y futuro que se inscriben en sus obras y cómo la temporalidad singular de sus obras se asocia con el contenido de la misión que atribuyen al arte. Mi hipótesis es que en la transición del arte moderno al arte contemporáneo se descartó la prerrogativa del arte de imaginar/fantasear un único futuro, sin embargo, se mantuvo la intención de acercarlo al espectador. La política de acercamiento al arte, sin embargo, ha sufrido tal giro que ya no se trata sólo de despertar los sentimientos del espectador o de convertirlo en un ser dotado de sensibilidad, sino, efectivamente, de invitarlo a la participación política.

Palabras clave: Adriana Varejão, Ernesto Neto, arte contemporáneo, temporalidad, politización.

Após os debates sobre o “fim” da arte, não mais se falou de sua autonomia e, menos ainda, de que ela estaria à frente do seu tempo. Há expressões que carregam o peso de uma época e vão paulatinamente desaparecendo do repertório sobre assunto. Resta saber porquê e como. Na realidade, aqueles debates integram um processo de desfazimento dos cânones da arte, ao alardear que “não pode haver nenhuma forma de arte determinada historicamente”, porém, uma arte liberta da rigidez dos estilos ditados pela “era das vanguardas” (Danto, 2006: 31). Emancipada, não somente, das diretrizes dos manifestos vanguardistas, vale dizer, mas do lugar que a filosofia lhe atribuía – um lugar específico, seguro, isolado da vida cotidiana e sujeito a regras tidas como legítimas – em que se transformou a arte? Com o objetivo de compreender alguns aspectos dessa mudança, este artigo compara os discursos e as obras de Adriana Varejão e Ernesto Neto, pertencentes a uma geração de artistas brasileiros bem sucedidos da arte contemporânea, indagando pelas as noções de passado, presente e futuro que se inscrevem nos seus trabalhos e como se relacionam o teor da “missão” que atribuem à arte.

Entre tantas facetas da passagem da arte moderna para a arte contemporânea, abordo a seguinte questão: por que a arte contemporânea se descartou da prerrogativa de imaginar/fantasiar um futuro, mantendo, porém, a pretensão de se aproximar do espectador? Por que tanto ruído em torno da necessidade de a arte estar perto da vida, descer ao cotidiano? A política de aproximação da arte sofreu tal reviravolta que não se trata mais de despertar os sentimentos do espectador ou torná-lo um ser dotado de sensibilidade, como apregoava o crítico Mário Pedrosa, mas, efetivamente, de convidá-lo à participação política. Nesse processo de politização da arte, em que se percebe um aumento da tensão entre a intelectualização do objeto artístico e o desejo revelado de atingir o espectador, o corpo, seja na pintura de Varejão seja na escultura de Neto, desempenha um papel chave. Seria legítimo perguntar se há alguma afinidade entre a aspiração da arte contemporânea de eliminar sua prerrogativa de imaginar o futuro e tornar mais explícita sua pretensão de

atingir politicamente o espectador com a crítica à modernidade, ao iluminismo, ao universalismo, à concepção moderna de história que se inscrevem nas teorias pós modernas? Poder-se-ia indagar sobre as conexões de sentido do discurso de Ernesto Neto em defesa da cultura indígena com a crítica atual às noções de natureza e cultura? O que dizer da exposição *Ernesto Neto: Sopro ou Aru Kuxipa | Sagrado Segredo*, ocorrida em Viena, em 2015, em colaboração com os Huni Kuin, no contexto de luta contra a destruição dos povos indígenas e suas culturas?



Figura 1: Ernesto Neto. BasnepuruTxanaYube, 2015, instalação com diferentes materiais, 650x1500x1000cm. Vista da Instalação Ernesto Neto e os Huni Kuin – Aru Kuxipa, TBA21, Augarten, Viena

Fonte: Foto de Jens Ziehe.

Do mesmo modo, seria possível questionar a relação de sentido entre as obras de Adriana Varejão, que evocam a violência do passado colonial brasileiro, relacionando-a com a crueldade do domínio português em outras partes do mundo, com os movimentos identitários e a luta contra o racismo? Como interpretar as obras *Filho bastardo*, de 1992 e *Filho bastardo (Cena de interior)* de 1997? Serão vistos apenas como uma transposição imaginosa de aquarelas de Jean Baptiste Debret? Qual o sentido do corte, aparentando um rasgo de carne humana, que se encontra na superfície dos dois quadros?^{1.)}

¹⁾ Agradeço a Adriana Varejão e a Ernesto Neto a gentileza de autorizarem a publicação de imagens de suas obras neste artigo



Figura 2: Adriana Varejão. Filho bastardo, 1992, óleo sobre madeira, 110x140x10cm
Fonte: Foto de Vicente de Melo.



Figura 3: Adriana Varejão. Filho bastardo II (Cena de interior), 1997, óleo sobre madeira, 110x140x10cm
Fonte: Foto de Vicente de Melo.

Por muito tempo, considerou-se que “a arte estava à frente de seu tempo”. As rupturas com o passado, ao modo das vanguardas européias do início do século XX, revelavam as novidades de um futuro que se fazia presente. A expectativa de que algo novo estaria por vir embutia uma recusa do tempo passado e promovia, no mundo artístico, uma busca incessante por jovens artistas portadores de novidades, como apontou Guilherme Marcondes dos Santos em *Procuram-se artistas* (2021). Mas outras questões também estavam embutidas na expressão “a arte está à frente de seu tempo”. Briony Fer (1997), historiadora da arte, afirmou que os suprematistas russos e os neoplásticos holandeses, por exemplo, nada mais fizeram do que inscrever fantasias do moderno nas linhas retas e nas formas seriadas e geométricas que compunham suas obras. De outra perspectiva, Maarten Doorman (2003) defendeu a tese da presença da noção de progresso nos movimentos de vanguarda europeus e ressaltou que um dos ideais do movimento, liderado por Piet Mondrian e Theo Van Doesburg, era atingir a espiritualidade da abstração pura, através da redução de formas naturais a formas geométricas.

Fato é que a intelectualização do objeto artístico há muito tomou conta da arte, expressando-se em distintas linguagens abstratas²⁾. Tal processo de abstração não surgiu com a arte contemporânea, mas foi sendo engendrado desde os movimentos de vanguarda do início do século XX como parte ativa de um avassalador movimento de racionalização do mundo, cujo estudo, aliás, se deve largamente à sociologia weberiana. Um dos efeitos dessa transformação foi elevar a patamares nunca vistos o grau de abstração da vida social. As fantasias do futuro criadas pelas obras de arte, cujo propósito era surpreender os espectadores e retirá-los de sua passividade, constituíram parte simbólica relevante do processo moderno de abstração.

Cedo, no entanto, observou-se que, se a arte tinha por missão chamar a atenção dos espectadores para o que ocorria em sociedade, não era esta uma tarefa qualquer. O sociólogo Georg Simmel, cuja obra tem como alvo o estudo da modernidade, questiona o sucesso daquela missão propugnada pela arte. Em ensaio sobre as exposições de arte (2016), ele fez ver o quanto as exposições temporárias inauguradas nas recém criadas galerias alemãs de finais do século XIX, ao contrário dos museus com exposições permanentes, concorriam para despertar sentimentos e emoções em um espectador blasé. Já então, dizia Simmel não ser fácil atingir o espectador moderno devido à sua arraigada indiferença, resultante de um modo de vida regrado, calculado e pobre de afetos. Nas galerias, chamava a atenção do estudioso a sequência de quadros, grandes e pequenos com conteúdos diferenciados e contrastantes, colocados nas paredes bem próximos uns dos outros. E o fato de que, após determinado período, eram retirados para dar lugar a outra exposição. Para o sociólogo, essa forma de dispor as obras nas galerias atestava a necessidade de estimular os “modernos” através da suspensão provisória de sua rotina da vida, na qual eles se deixavam impressionar pela velocidade com que podiam apreciar uma variedade de quadros ao mesmo tempo.

²⁾ Não me refiro aqui a Marcel Duchamp que inaugura naquela mesma época um questionamento ímpar sobre a arte mediante a construção de seus *ready-made*. Tal escolha implicaria não somente ampliar como complexificar o foco do trabalho, o que não é meu objetivo aqui. De todo modo, a exigência intelectual inscrita na obra de Duchamp alcança tal patamar que a partir dela, a arte não pode mais prescindir de mediadores.

Ainda que elaborada há mais de um século, a consideração de Georg Simmel contribui para a compreensão do interesse atual de artistas, críticos e curadores que se ocupam do mesmo indivíduo moderno, incapacitado de sentir, pensar e julgar, que prefere permanecer em “zonas de conforto”. Nos anos de 1950, Mário Pedrosa abordou o assunto. O crítico insistia em dizer que o estilo de vida dos modernos, definido pela valorização da racionalidade, da velocidade e da técnica impedia a expressão da sensibilidade, dos sentimentos e das emoções (Villas Bôas, 2023).

Se a expressão “a arte está à frente de seu tempo” caiu em desuso por estar carregada de um sentido utópico que hoje se quer evitar, o mesmo não se pode dizer da necessidade de tocar, sensibilizar, atingir o espectador. “Desenhar futuros” passou a substituir a expressão “a arte está à frente de seu tempo”, uma vez que “desenhar futuros” incluiria vários futuros em disputa, elaborados por diferentes subjetividades em lugar da voz única de uma autoridade. Contudo, tal mudança concernente à temporalidade não ocorre no que respeita à política de proximidade com o espectador. Estamos, assim, diante de um movimento que ao marcar a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, elimina da arte a prerrogativa de imaginar um só futuro mas mantém a pretensão de aproximar a obra de arte ao espectador.

A crítica contundente à autonomia da arte, que dela exige a descida ao cotidiano, como definiu o crítico japonês Myakawa Atsushi, em 1964, (Erber, 2023, p 25) constrói uma nova relação entre arte e política. A distância deixa de ser condição para se ver mais ou melhor, porém, é radicalmente rechaçada em favor de uma proximidade que excite, estimule e desperte os espectadores para propósitos políticos. A que se deve essa contestação veemente da autonomia da arte e a insistência para que ela sensibilize o espectador, convidando-o à participação política? A quebra da moldura, a desmaterialização, a contingência e o diálogo com o tempo passado se insurgem na cena artística a desafiar os cânones da arte com uma velocidade raramente vista em períodos anteriores. Em que medida tais discursos, presentes duplamente nas interpretações e na materialidade das obras, são capazes de atingir e sensibilizar o público? Sabe-se que o grau de politização da arte contemporânea atingiu um patamar dificilmente comparável a qualquer outro no passado. Mas pouco se associa, ainda, tal politização à crítica à modernidade e pouco se indaga pela sua eficácia. Eis o problema que apresento no texto a seguir³⁾.

1. Uma incisão no passado

Ao lado de entrevistas virtuais e impressas concedidas pela artista, o trecho seguinte sobre Adriana Varejão relembra a visita que fiz à exposição retrospectiva que a artista realizou na Pinacoteca de São Paulo, em 2022, intitulada “Suturas, fissuras, ruínas”. O catálogo, os comentários críticos ao evento e declarações da artista foram de grande valia, assim como a leitura de *Pérola Imperfeita: a história e as Histórias na obra de Adriana Varejão*, escrito pela antropóloga e historiadora Lilia Schwarz em coautoria com a artista e publicado em 2014. Aparentemente, não há na trajetória artística de Varejão uma descontinuidade que mereça ser apontada, como no caso de Ernesto Neto, como veremos adiante. Muito jovem, ela inicia sua carreira com a série *Barrocos*, um conjunto de cinco telas que evidenciam seu interesse em revisitar o passado colonial e sua predileção pela pintura. Varejão nasceu no Rio de Janeiro, em 1964, e estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, localizada na mesma cidade.

³⁾ A maior parte dos materiais que fundamentam a pesquisa foram coletados nos anos da pandemia da Covid-19, o que obstaculizou algumas atividades previstas inicialmente no projeto.

Ao percorrer a exposição “Suturas, fissuras, ruínas”, ocorreu-me perguntar o porquê da presença tão forte do passado histórico na obra de Adriana Varejão. Dez anos antes, eu havia participado de uma mesa com a artista, ao lado de Lilia Schwarcz e Marco Antônio Gonçalves, em evento promovido pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Naquela ocasião, conversamos sobre *Pérola Imperfeita: a história e as Histórias na obra de Adriana Varejão* (2014), que acabara de ser lançado. Eu perguntava então se “seria possível associar, relacionar, ver afinidades entre a obra de Varejão e as interpretações do Brasil”. Em pequeno texto⁴⁾ que escrevi, procurava mostrar como a artista rastreava o passado colonial brasileiro, através de fatos, livros, objetos, paisagens. Os vazios da pintura chinesa, as pessoas escravizadas, o barroco, os mapas antigos entrelaçados na sua pintura ultrapassavam os limites do olhar para um confronto do espectador com a violência espantosa da colonização europeia.

Anos depois, no decorrer de pesquisa sobre a artista, algumas de minhas primeiras impressões se confirmaram. Uma delas diz respeito à proximidade da obra pictórica de Varejão com as interpretações do Brasil, no que concerne à utilização do passado colonial brasileiro para distinguir o país de outras formações sociais, reafirmando seu lugar no processo de dominação portuguesa. Contudo, o passado transfigurado por Varejão não apresenta uma unidade construída pela associação de elementos, como nas clássicas interpretações de Sérgio Buarque de Holanda ou Gilberto Freyre, por exemplo. Ao contrário, ele é evocado através de fragmentos, lembrando a definição de tempo passado elaborada por Walter Benjamin. Tais fragmentos são achados que a artista encontra ao longo de suas viagens e leituras. Mais do que simples fragmentos ou achados, são pérolas, como diz Hannah Arendt ao comentar a concepção de passado de Benjamin. Com as pérolas que descobre em suas vivências e andanças, tais como os carimbos chineses ou o livro de Hans Staden, a obra de Varejão molda e presentifica uma atmosfera da temporalidade colonial, mesclando, amoldando colonizador e colonizado, dissolvendo os centros e as periferias, diluindo dicotomias tantas vezes ensinadas, questionando a memória duramente castigada pela cristalização de visões ora negativas ora ufanistas do passado brasileiro colonial.

É verdade que, em *On the Contingent object of contemporary art* (2005), Martha Buskirk alertara que a arte contemporânea, ao revisitar radicalmente os cânones da arte do passado, possibilitou uma volta ao passado, com base em fragmentos, imagens e citações a fim de fazê-lo emergir de forma renovada, transfigurada, refeita, original. Acrescentaria à observação de Buskirk que tal orientação na arte contemporânea não é exclusiva do campo da arte, mas parte integrante da atual crítica à modernidade, que favorece e prestigia o tempo passado em detrimento do futuro. Seja como for, Adriana Varejão reconhece que seu trabalho consiste em uma paródia através da qual acontecimentos do passado podem ser recriados, ganhando novo sentido mediante o excesso ou o exagero.

⁴⁾ “Arte Contemporânea e interpretações do Brasil”, manuscrito, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, 2 de outubro de 2014.

Sonhos criam novos sonhos, imagens produzem outras imagens, livros retirados de prateleiras exultam em pinturas inesperadas, referências são apresentadas sob novas formas, passagens da literatura e do cinema ganham dimensão originais, cenas de viagens antigas voltam transfiguradas. Desenhos ensejam mais desenhos. Aí estão peças comuns e ao mesmo tempo únicas, que vão dando lugar a esta cartografia da arte, empreendida por meio de acomodações, leituras e verdadeiras revoluções. O resultado é um mapa feito de várias camadas (Schwarcz & Varejão, 2014: 39).

Uma segunda característica da obra de Varejão concerne ao modo como o corpo se inscreve em seu trabalho artístico. O corpo se deixa estampar na pintura de Varejão ora como carne ora como pele; são peles rasgadas, cortes, incisões e feridas a evocar, por vezes, a violência intestinal da colonização, étnica, racial, política; são pedaços de carne humana que brotam da pele da pintura dando a ilusão de surpreendentes camadas de sua interioridade. Não se trata de um corpo que se move ludicamente em espaços criados, tal como na obra de Ernesto Neto, a sentir cheiros e ouvir barulhos; mas do corpo incrustado no corpo das tintas. De acordo com Luiz Camillo Osorio, a artista faz da pintura “um teatro visualmente polifônico que fala pelo corpo das tintas e das imagens sobre os intervalos/esquecimentos que atravessam tanto a história do Brasil como a história da arte” (2016: 245). A incisão na superfície da pintura, os cortes, as fissuras e os rasgos que brotam dos quadros de Varejão provocam desassossego nas costumeiras maneiras de ver e sentir do espectador, atingindo-o e despertando-o para a existência da carne humana, que aparece e desaparece em situações múltiplas da pintura e da trama por ela encenada. Eis a intervenção provocada pela obra da artista, a atrair o espectador indiferente. Por vezes, até mesmo parte do corpo da artista se torna presente na obra, a exemplo da série *Autoretratos coloniais* de 1993, que, contrariando a convencionalidade dos autorretratos, sugere que a artista, ela própria, faz parte daquele passado colonial ou por ele foi constituída.

Se, é verdade, que a arte contemporânea deixa de considerar exclusivamente o objeto enquanto a obra de arte, mas leva em conta um “conjunto de operações, ações, interpretações, etc. provocadas por uma proposição”, como afirma Nathalie Heinich (2014), a proposição de Adriana Varejão, em conjunto substantivo de sua obra, se define por fazer revelar camadas originais e diversas do passado colonial brasileiro. Tal proposição converge com a crítica atual às concepções utópicas de futuro e à valorização da memória e do passado. É curioso, entretanto, que em suas entrevistas, a artista não se refira, diretamente, aos efeitos de sua obra sobre o espectador, preferindo explicitar o processo de composição de suas obras. Fala da plasticidade da tinta a óleo, da técnica do craquelado, da feitura dos rasgos e das incisões, de materiais e procedimentos que entrelaçam a memória do barroco em jogo com a porcelana chinesa e os azulejos de toda sorte, na modelagem de uma visão própria do passado colonial (Varejão, 2019). A ausência de referência à relação de sua obra com o espectador parece indicar que a materialidade de seu trabalho dá conta da missão de chamar a atenção do público para uma condição histórica dramática que reverbera no tecido social de que ele faz parte.

2. Mãe terra

A partir de depoimentos e entrevistas concedidos pelo artista entre 2016 e 2022⁵⁾, e um encontro em seu Ateliê, no Rio de Janeiro, em 2022, foi possível ponderar sobre aspectos da intelectualização da arte contemporânea e seu vínculo com a crítica da modernidade bem como observar no discurso do artista a insistência em surpreender o espectador e retirá-lo de sua indiferença. O recorte temporal escolhido se deve a uma reviravolta na obra do artista, que ocorre por volta de 2013, quando ele viaja para o Acre, estado situado na região norte do país, e conhece os Huni Kuin. Nascido no Rio de Janeiro em 1964, Neto estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no Museu de Arte Moderna/MAM/RJ. Numa primeira fase da criação de suas esculturas, pôs no centro de seu trabalho a pele e o corpo humano. Ao utilizar tecidos de lycra, algodão, poliamida, bolinhas de chumbo, miçangas, espuma e ervas, Neto valorizou a multisensorialidade. Depois do aprendizado com os Huni Kuin, ele deu andamento ao seu trabalho com malhas, redes e tramas de crochê, intensificando sua busca por sensações que aproximem os humanos da natureza e desloquem a primazia da razão e o olhar.

A entrevista concedida a Guilherme Vergara, intitulada “O olho atrapalha”, aborda de modo original a urgência do artista em deslocar a visão do lugar privilegiado que ocupa na arte, dando possibilidade para que outros órgãos participem da fruição de suas obras. Não se trata de uma questão marginal ou menor, bem ao contrário, está em perfeita consonância com a crítica veemente do artista à objetividade e racionalidade da sociedade moderna ocidental.

O que aconteceu é que eu comecei a perceber, nessas cerimônias indígenas, que em algum momento a luz acaba. A luz acaba e todos os outros órgãos sensoriais se tornam muito mais fortes. Então esse poder, essa soberania do olho vai por água abaixo. [...] Essa sociedade que a gente vive é baseada no olhar. A estrutura social da Renascença pós-Iluminismo – o próprio Iluminismo – vem da luz. O microscópio mais poderoso que a ciência inventou é cego. Ele vai tateando porque é tão pequeno o que está se vendo que não emite luz. Então ele joga um bombardeamento de elétrons e faz uma “varredura”, e com essa varredura o computador recria a forma, faz o invisível ficar visível. O olho é como se fosse o lugar da objetividade em relação aos outros órgãos sensoriais. [...] Esse triunfo do olho é o triunfo da objetividade, da sociedade da razão, da sociedade iluminista - luz. Olho. Visão. “Você viu o que ela falou?”; “Você viu o que ele disse?”; “Como assim, você viu?”. Então, o ver é uma coisa que a gente usa para provar. Se você prestar atenção, você vai ver que em vários momentos do dia você fala “você viu aquele barulho?” (Neto & Vergara, 2019: 110-111)

A partir do encontro com os Huni Kuin, Neto não apenas aprofunda sua concepção de que o “olho atrapalha” e passa a usar novos materiais como muda radicalmente seu discurso: ele insiste em criticar de forma contundente a vida moderna, maçante e distante da natureza. Detentor de uma obra singular, consagrada pela crítica e exibida em museus dentro e fora do país, Neto apresenta, sistematicamente, o seu trabalho artístico como uma forma

⁵⁾ Foram seis entrevistas, cerca de 5h15 de gravação, veiculadas pelo YouTube. Agradeço a Thaís Melo de Souza o trabalho cuidadoso de transcrição dessas entrevistas.

sensível de alerta para o profundo afastamento dos corpos humanos da mãe natureza. Apregoa a necessidade de religar os indivíduos à terra através da arte, fazendo sua obra corresponder a um meio de cura em um mundo hostil e violento. A racionalidade, a padronização e o excesso de mercadorias separam cada vez mais os indivíduos modernos. A natureza, porém, os reúne: “Culture separate us, nature unify us! We need to go to this movement to unify us to stop this crisis, these wars and this hate that’s been spread around, to stop this fear that is being cultivated”^{6.)} (Neto, 2016, s/p).

Não resta dúvida de que o conhecimento de práticas, danças, cantos, crenças e saberes dos Huni Kuin promoveu uma virada no trabalho do artista. Alguns estudos investigaram a associação de sua obra mais recente com sua experiência com os indígenas. Em “No ventre do Monstro: Leviathan, Yube e Neto” (2019), Els Lagrou argumenta que as afinidades entre a estética Huni Kuin e aquela de Ernesto Neto são anteriores ao encontro entre eles, uma vez que “constituem um modo de dar forma a ontologias relacionais específicas”. Já Ilana Goldstein e Beatriz Labate indicam em “Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração de Ernesto Neto com os Huni Kuin” (2017) que as instalações criadas pelo artista se associam a sua experiência com os Huni Kuin. Segundo as autoras, o encontro tornou possível conhecer a natureza do interesse de um artista contemporâneo pela cultura indígena assim como o interesse de indígenas pelo convívio com não indígenas em cidades e museus.

Contudo, diferentemente dos textos mencionados, aqui, ao retomar a hipótese das afinidades da arte contemporânea com a crítica pós-moderna ao universalismo e sua concepção de história, vale dizer que o trabalho de Neto não se limita à proximidade com aquelas ideias e tampouco com os movimentos identitários e ecológicos atuais, ainda que se observem proximidades entre eles. Ernesto Neto abre caminhos para repensar a abstração que se impregnou na arte, ao procurar criar em seus trabalhos vibrações e sensações que conscientizem os espectadores de seus corpos rígidos e disciplinados. Além disso, no que respeita à temporalidade, sua escultura não inscreve uma fantasia do futuro nem se refugia no passado para exprimir uma crítica à vida moderna. Passado e futuro se presentificam no *aqui e agora* experimentado pelo espectador. As obras põem em movimento formas projetadas/imaginadas, feitas de malhas confeccionadas com a antiga técnica artesanal do crochê, cujos fios são tingidos em cores especiais.

Embora o trabalho do artista seja singular e único em sua crítica à sociedade ocidental, o seu discurso parece dar sequência à longa tradição da crença na “cura” pela arte. Neste sentido, desde as cartas de Friederich Schiller sobre a educação estética, é conhecida a literatura que considera a arte essencial para a educação da sensibilidade dos indivíduos em um mundo que privilegiou a razão. Lembremos a intensidade com que Mário Pedrosa afirmava o poder da arte a ponto de dizer que “as obras de arte, com efeito, podem agir sobre os homens, como o álcool, a prédica, o ópio, a política, o amor, a religião e a doença” (Pedrosa, 1996: 61). A convicção de Neto se traduz nas seguintes palavras:

⁶⁾ “A cultura nos separa, a natureza nos une! Precisamos ir neste movimento para nos unirmos, acabar com essa crise, essas guerras e esse ódio que se expandiu, acabar com esse medo que está sendo cultivado” (*tradução nossa*).

A arte é a temperança, arte cura, poesia, canto e dança, o passarinho, voa, o tatu entra na terra, raízes descem para escuridão, folhas sobem para a luz, água sol água, árvore vida, mamãe vovó, vamos ouvir nossas mães, mãe terra, planta, rio, montanha, vento, água, elas ensinam, os povos da terra podem traduzir, esta sabedoria é nossa maior riqueza, vamos curar nossa tragédia colonial vamos chamar os espíritos da floresta, reflorestar nosso planeta, nosso corpo, nosso espírito, nossa mente, nossa cultura, nada segura a vida, nada segura a arte, o corpo balança, o corpo canta, o corpo quer vida, alimento de qualidade sem veneno, entramos em estado de transformação é o feminino (Neto, 2019: s/p).

Quando Ernesto Neto reafirma em seus depoimentos que o ocidente separa e classifica, quando, para ele, “o negro vira branco, o branco vira negro, a figura vira fundo, o fundo vira figura, o masculino feminino, o feminino masculino” (Neto, 2022: s/p) e nos convida a contrapor a força da mãe terra aos ditames violentos da cultura ocidental, apoiado no seu aprendizado com os indígenas, ele dá nova forma à tradição ocidental de conclamar os poderes da arte para amainar problemas de um mundo racional e violento. Sua crítica à destruição dos indígenas, seus territórios e cultura se faz, assim, pela exaltação da força da cultura indígena para combater o mal estar da cultura contemporânea apartada da natureza. Não resta dúvida que a arte desceu de seu pedestal para encontrar de muito perto seus espectadores.

3. Ponderação provisória

O exame da obra e do discurso dos dois artistas, cuja formação ocorreu simultaneamente na década de 1980, evidencia as afinidades de seu trabalho com os debates das teorias pós-modernas. Se um dos traços da crítica atual à modernidade diz respeito ao rechaço das fantasias de futuro e das utopias, percebe-se que, nas obras estudadas, não há indícios de que a arte esteja à frente de seu tempo. A inscrição dessa temporalidade nas obras, entretanto, se manifesta de modo bem distinto. Varejão enseja resgatar a memória do passado colonial brasileiro com vistas a despertar os sentimentos de seus espectadores para silêncios e ausências da versão histórica convencional do colonialismo e da dominação portuguesa, cujos efeitos permanecem na atualidade. Neto não segue a mesma orientação. Sua crítica incide sobre aspectos da vida moderna tais como a aceleração do tempo, a mercantilização da vida, o afastamento dos seres humanos da natureza, a rigidez das classificações e categorias. O tempo é o tempo presente. Seu discurso sobre a necessidade de reunir natureza e cultura é um chamamento sem mediações aos seus espectadores. A proposição de Ernesto Neto traz à tona a possibilidade de uma convivência mais harmoniosa e sem conflitos, que a civilização ocidental fundada na racionalidade técnica já não pode promover. Sua prática artística busca, assim, uma intervenção radical no estilo de vida ocidentalizado que se espalha, não somente no Brasil, mas em muitas partes do mundo.

A constatação de afinidades das obras com os debates públicos da atualidade, não significa que elas se realizem em sua inteireza na obra ou nos discursos dos artistas, porém, se manifestam de modo imprevisível. Há hiatos e dissonâncias que deixam à mostra as descontinuidades entre as questões teóricas e os casos estudados. Além disso, as diferenças notáveis entre Varejão e Neto confirmam que a arte contemporânea não segue um modelo único. A forma como o corpo aparece em suas obras é um exemplo disso. Em Varejão, o corpo está incrustado na pintura, as carnes, a pele, os rasgos e as feridas não só traduzem uma nova visão da história colonial mas a interioridade de cenas e espaços. Em Neto, o corpo é movimento que transita e circula em espaços criados pelo artista para que

o espectador busque experimentá-lo de maneira mais leve, menos rígida, mais próxima de sua própria natureza. O contraste entre o peso e a leveza, o excesso e a economia, o encantado e o lúdico, na aparição expressiva dos corpos na obra dos artistas, confirma que o corpo se apresenta criativa e engenhosamente em consonância com a proposição dos artistas.



Figura 4: Adriana Varejão. Ruína Talavera II, 2021, óleo sobre alumínio e poliuretano 362x180x180cm

Fonte: Foto de Robert McKeever.



Figura 5: Ernesto Neto. Cura Bra Cura Té, 2019. Crochê e cortina de voile de algodão, tapete de malha e nozinho, tronco de madeira, discos de aço carbono, fitas bordadas, pratos de cerâmica, café, açúcar, soja, escória de ferro, açafraão da terra, lavanda, areia, plantas, ervas, instrumentos musicais, almofadas. Cortina 12.55x 48cm, crochê 12.82m, tapete 10.65 m. Vista da Instalação Sopro, Pinacoteca de São Paulo

Fonte: Foto de Levi Fanan.

Dois motivos me fizeram aventar, neste artigo, a hipótese de que a arte contemporânea tem conexões de sentido e/ou afinidades com o atual debate crítico sobre universalismo e diferenças, passado e futuro, cultura e natureza. O primeiro deles diz respeito à ausência de uma contextualização da arte contemporânea no plano do debate das ideias. Com maior frequência ela é associada, do ponto de vista sociológico, a conjunturas políticas ou regimes econômicos, deixando de fora o peso significativo das ideias na modelagem das atividades artísticas. Minhas observações, ainda que provisórias demonstram, como disse acima, que as afinidades não superam as dissonâncias que resultam do exercício experimental da liberdade, na expressão de Mário Pedrosa. Porém, ao mesmo tempo, elas se presentificam transformadas ora sutil ora explicitamente no discurso e na materialidade das obras. Trata-se assim de olhar duplamente o interior e o exterior do trabalho artístico.

[76]

ADRIANA VAREJÃO, ERNESTO NETO E A ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ANOTAÇÕES INCOMPLETAS • GLAUCIA VILLAS BÔAS

O segundo motivo decorre da politização surpreendente da arte na atualidade. A antiga proposta schilleriana, renovada por Mário Pedrosa em seus escritos dos anos de 1950, e voltada a uma revolução da sensibilidade, se reatualiza. Não se trata de uma política da arte, cujo propósito seria a modificação da linguagem artística em um contexto histórico artístico específico (Duarte, 2023: 160). Mas de uma insistência notável na criação, pela arte, de novos hábitos de percepção e modos de sentir, que mobilizem o espectador seja para questões de sua subjetividade seja para problemas de ordem social e política. Rechaçando sua autonomia, a arte se quer próxima de seu público para uma atuação mais direta, aqui e agora. Creio, contudo, que apesar dos engenhosos e criativos estímulos e apelos, a arte contemporânea ainda se faz finamente intelectualizada, mobilizando pesquisas e leituras de toda sorte, que demandam equipes especializadas de trabalho. Neste sentido, para a realização de sua política de proximidade com o cotidiano não bastam a obra e o discurso do artista mas a ação de inúmeros mediadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buskirk, M. (2005). *The Contingent Object of Contemporary Art*. MIT Press.
- Danto, A.C. (2006). "Três décadas após o fim da arte". In Santo, A.C. (Eds). *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história* (pp.23-43). Editora EDUSP.
- Doorman, M. (2003). *Art in Progress. A philosophical response to the end of the Avantgarde*. Amsterdam University Press.
- Duarte, P. S. (2023). *No Mundo sem chão: escritos sobre arte*. Cobogó.
- Fer, B. (1997). *On Abstract Art*. Yale University Press.
- Goldstein, I., & Labate, B. C. (2017). Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin. *Mana*, 23(3), 437-471.
- Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), 279-290.
- Lagrou, E. (2019). No ventre do monstro: Leviathan, Yube e Neto. In *Ernesto Neto: Sopro*. Pinacoteca de São Paulo.
- Marcondes, G. (2021). *Procuram-se artistas: Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Telha.
- Neto, E., & Vergara, L. G. (2019). O olho atrapalha. *Revista Poiésis*, 20(33), 105-120.
- Osório, L. C. (2016). Adriana Varejão: A razão cosmética: A profundidade na superfície. In *Olhar à margem: Caminhos da arte brasileira* (pp. 243-252). SESI-SP; Cosac Naify.
- Pedrosa, M.(1996). *Forma e percepção estética*. Edusp. (Textos Escolhidos II).
- Schwarcz, L., & Varejão, A. (2014). *A pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Cobogó.

Simmel, G. (2016). Sobre as exposições de arte. In G. Villas Bôas & B. Oelze (Eds.), *Georg Simmel: Arte e vida: Ensaaios de estética sociológica*. Hucitec.

Villas Bôas, G. (2023). *Mário Pedrosa, crítico de arte e da modernidade*. Editora UFRJ.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Varejão, A. (2019). Por uma retórica canibal [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/4DURO5IJq4k?si=yloVXkZ1oOvqBBsS>

Ernesto Neto. (2022). Conversa para o curso Plano Piloto do Departamento de Artes Visuais da UNB [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NZIOQChNTwI>

Ernesto Neto interview: Force of the forest [Video]. (2016). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HH6xjOy8KAo>

CRÉDITO DAS IMAGENS

Ernesto Neto. *BasnepuruTxanaYube*, 2015, instalação com diferentes materiais, 650x1500x1000cm. Vista da Instalação Ernesto Neto e os Huni Kuin – Aru Kuxipa, TBA21, Augarten, Viena. Foto de Jens Ziehe. Cortesia de Coleção TBA 21, Thyssen-Bornemisza Arte Contemporary, Fortes D`Aloia & Gabriel, São Paulo e Rio de Janeiro; Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque e Los Angeles.

Ernesto Neto. *Cura Bra Cura Té*, 2019. Crochê e cortina de voile de algodão, tapete de malha e nozinho, tronco de madeira, discos de aço carbono, fitas bordadas, pratos de cerâmica, café, açúcar, soja, escória de ferro, açafraão da terra, lavanda, areia, plantas, ervas, instrumentos musicais, almofadas. Cortina 12.55x 48cm, crochê 12.82m, tapete 10.65 m. Vista da Instalação Sopro, Pinacoteca de São Paulo. Foto de Levi Fanan. Cortesia de Fortes D`Aloia & Gabriel, São Paulo e Rio de Janeiro; Tanya Bonakdar Gallery, Nova Iorque e Los Angeles.

Adriana Varejão. *Filho bastardo*, 1992, óleo sobre madeira, 110x140x10cm. Foto de Vicente de Melo.

Adriana Varejão. *Filho bastardo II* (Cena de interior), 1997, óleo sobre madeira, 110x140x10cm. Foto de Vicente de Melo.

Adriana Varejão. *Ruína Talavera II*, 2021, óleo sobre alumínio e poliuretano 362x180x180cm. Foto de Robert McKeever. Cortesia Gagosian.

Gláucia Villas Bôas.

Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Pesquisadora do CNPq. Universidade Federal do Rio de Janeiro e Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Largo de São Francisco de Paula, 1, sala 420 – Centro, Rio de Janeiro – RJ, 20051-070, Brasil. E-mail: glauciavboas@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5357-740X

Receção: 04-09-2024

Aprovação: 20-11-2024

Citação:

Villas Bôas, G. (2024). Adriana Varejão, Ernesto Neto e a arte contemporânea brasileira: anotações incompletas. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 64-79 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a5>

MULHERES ARTISTAS E ESPAÇO PÚBLICO: POSSIBILIDADES POÉTICAS DE ENFRENTAMENTO DA CIDADE

WOMEN ARTISTS AND PUBLIC SPACE: POETIC POSSIBILITIES FOR CONFRONTING THE CITY

FEMMES ARTISTES ET ESPACE PUBLIC: POSSIBILITÉS POÉTIQUES POUR AFFRONTER LA VILLE

MUJERES ARTISTAS Y ESPACIO PÚBLICO: POSIBILIDADES POÉTICAS PARA AFRONTAR LA CIUDAD

Fernanda Pequeno

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), Livia Flores (Rio de Janeiro, 1959) e Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-Rio de Janeiro, 2004) são três mulheres artistas atuantes no Brasil. Oriundas de gerações distintas e com trabalhos diversos, no texto abordamos obras e proposições que confrontam o Rio de Janeiro e também a sua região metropolitana. Tomar o espaço público com seus corpos, os de seus estudantes ou para propor apreensões críticas da cidade é o que une as três artistas aqui elencadas. *Circumambulatio*, *Espaços Imantados*, *Inserção em retrovisão* e *Rastreamento do Rio Morto* (Passa batido, mas não despercebido) foram realizados entre 1968 e 2010 e abordam o Rio de Janeiro a partir de uma perspectiva poética, mas não purista. Os quatro trabalhos elencados não aludem a uma cidade turística, do cartão-postal, mas apontam uma relação cotidiana com a urbe, conotando enfrentamentos do espaço público da capital carioca em distintos momentos de sua história.

Palavras-chave: mulheres artistas, espaço público, arte brasileira.

Abstract: Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), Livia Flores (Rio de Janeiro, 1959) and Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-Rio de Janeiro, 2004) are three women artists working in Brazil. Coming from different generations and with different works, in the text we address works and propositions that confront Rio de Janeiro and also, its metropolitan region. Taking over public space with their bodies, those of their students or to propose critical apprehensions of the city is what unites the three artists listed here. *Circumambulatio*, *Espaços Imantados* [Magnetic Spaces], *Inserção em retrovisão* [Rearview Insertion] e *Rastreamento do Rio Morto* (*Passa batido, mas não despercebido*) [Tracking of the Dead River (Passed by, but not unnoticed)] were carried out between 1968 and 2010 and approach Rio de Janeiro from a poetic, but not purist, perspective. The four works listed do not allude to a postcard tourist city, but point to a daily relationship, connoting confrontations in the public space of the capital of Rio de Janeiro at different moments in its history.

Keywords: women artists, public space, brazilian art.

Résumé: Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), Livia Flores (Rio de Janeiro, 1959) et Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-Rio de Janeiro, 2004) sont trois femmes artistes travaillant au Brésil. Issus de différentes générations et avec des œuvres différentes, nous abordons dans le texte des œuvres et des propositions qui confrontent Rio de Janeiro et aussi sa région métropolitaine. S'emparer de l'espace public avec leurs corps, ceux de leurs étudiants ou pour proposer des appréhensions critiques de la ville, c'est ce qui unit les trois artistes répertoriés ici. *Circumambulatio*, *Espaços Imantados*, *Inserção em retrovisão* et *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido, mas não despercebido)* ont été réalisés entre 1968 et 2010 et abordent Rio de Janeiro dans une perspective poétique, mais non puriste. Les quatre œuvres répertoriées ne font pas allusion à une ville touristique de carte postale, mais témoignent d'un rapport quotidien, évoquant des confrontations dans l'espace public de la capitale de Rio de Janeiro à différents moments de son histoire.

Mots-clés: artistes femmes, espace public, l'art brésilien.

Resumen: Anna Bella Geiger (Río de Janeiro, 1933), Livia Flores (Río de Janeiro, 1959) y Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927-Río de Janeiro, 2004) son tres mujeres artistas que trabajan en Brasil. Provenientes de diferentes generaciones y con diferentes obras, en el texto abordamos obras y propuestas que enfrentan a Río de Janeiro y también a su región metropolitana. Apoderarse del espacio público con sus cuerpos, los de sus alumnos o proponer aprehensiones críticas de la ciudad es lo que une a las tres artistas aquí enumeradas. *Circumambulatio*, *Espaços Imantados*, *Inserção em retrovisão* y *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido, mas não despercebido)* fueron realizadas entre 1968 y 2010 y abordan Río de Janeiro desde una perspectiva poética, pero no purista. Las cuatro obras enumeradas no aluden a una ciudad turística de postal, sino que apuntan a una relación cotidiana, connotando enfrentamientos en el espacio público de la capital de Río de Janeiro en diferentes momentos de su historia.

Palabras-clave: mujeres artistas, espacio público, arte brasileño.

Em “A modernidade e os espaços da feminilidade”, publicado como último capítulo de seu importante livro *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, de 1988, a historiadora da arte feminista Griselda Pollock apontou que as relações entre as representações espaciais da modernidade e a socialização entre os gêneros evidencia a regulação do corpo feminino por um olhar masculino nos espaços coletivos da cidade, focando, sobretudo, na Paris dos impressionistas. Pollock pontuou que o confinamento social das mulheres nos limites estabelecidos pelos códigos burgueses de feminilidade delimitava o seu acesso a determinados lugares: “Uma série de espaços e temas estavam interditos a elas, mas abertos a seus colegas do sexo masculino, que podiam circular com liberdade entre homens e mulheres no universo público e socialmente fluido das ruas” (Pollock in Pedrosa et al., 2019: 125).

Abordando a modernidade como oriunda da cidade, a autora indicou que o espaço no qual a mulher marcava e vivia sua posicionalidade no discurso e na prática social era “produto de um senso vivenciado de localização, mobilidade e visibilidade inerentes às relações sociais” (Pollock in Pedrosa et al., 2019: 128). Assim, Pollock analisou o *flâneur* como uma imagem-chave que incorpora a experiência pública urbana moderna. A historiadora da arte frisou que o *flâneur* é uma figura exclusivamente masculina que mapeia sexualmente a urbe. Sua análise do espaço pictórico na obra de diferentes artistas na segundo metade do século XIX na França demonstrou como a sua compressão refletia o confinamento social vivenciado

pelas mulheres, impossibilitadas de circular livremente se desacompanhadas. Segundo a autora: “Há uma assimetria histórica - uma diferença do ponto de vista social, econômico e subjetivo entre ser uma mulher e um homem na Paris do fim do século XIX” (Pollock in Pedrosa et al., 2019: 123). Partindo, sobretudo, das obras de Mary Cassat e Berthe Morisot, Pollock relacionou o *flâneur* e o *voyeur*, apontando como “o mapa sexualizado através do qual as mulheres são separadas faz com que os espaços da feminilidade sejam definidos por uma organização diferenciada do olhar” (Pollock in Pedrosa et al., 2019: 143).

A partir da investigação de Pollock, a autora estadunidense Lauren Elkin propôs uma análise feminista do espaço urbano, salientando como seus habitantes o refazem, desfazem, constroem e imaginam. Em seu livro *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*, ela examina os modos diversos com que homens e mulheres são autorizados a utilizar a urbe. A escritora enunciou que: “existe uma percepção da cidade que não se pode apreender num mapa ou num celular. É uma relação intensa, encarnada, com sua atmosfera” (Elkin, 2022: 100). Em suas palavras, “a cidade nos rodeia e se infiltra em nós. Nós a tocamos ou ela nos toca?” (Elkin, 2022: 101).

É nesta direção que nos interessa abordar alguns trabalhos de arte contemporânea brasileira, produzidos por mulheres artistas que lidam criticamente com os espaços públicos da cidade. Embora o foco de Elkin recaia sobre caminhadas, derivas e deslocamentos a pé, no presente artigo exploraremos diferentes enfrentamentos da urbe, empreendidos por três artistas mulheres brasileiras, de modo a indagar como seus corpos ocupam a cidade. Interessa-nos pensar nos tensionamentos da paisagem carioca levados a cabo por Anna Bella Geiger e seus estudantes no trabalho *Circumambulatio*, por Livia Flores no trabalho *Inserção em retrovisão* e na série *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido, mas não despercebido)*, e por Lygia Pape em sua série intitulada *Espaços Imantados*.

1. *Circumambulatio*^{1.)}, 1972

Começamos com *Circubambulatio*, de 1972, onde Anna Bella Geiger apresentou o processo desenvolvido ao longo de três meses de aulas com um grupo de jovens artistas, seus alunos no curso que lecionava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No contexto dos anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, a artista se deslocou com os estudantes para o entorno da Lagoa de Marapendi, na zona oeste do Rio de Janeiro, à época uma região remota da cidade. Friccionando a relação entre centro e periferia, que era bastante debatida na época, Geiger se deslocou com eles para as bordas da cidade carioca, explorando indagações sobre a “natureza e o significado da obra de arte”.

No curso das ampliações das possibilidades da criação em arte, nas viradas entre as décadas de 1960 e 1970, foram sendo levadas a cabo iniciativas de desmaterialização e desestetização, com a valorização do processo em detrimento do resultado ou da noção de obra acabada, no Brasil e no mundo. Aqui, sob o contexto repressivo instaurado desde 1964, tais metodologias próprias à produção artística e cultural se somaram às estratégias de sobrevivência, a fim de evitar a censura, as perseguições e as prisões. Performance, *body art*, experiências com vídeo, cinema, audiovisual e fotografia se tornaram linguagens experimentais mais cifradas, a fim de burlar a censura, caracterizando-se a produção do período como bastante diversificada no sentido das possibilidades de produção artística.

¹⁾ O trabalho pertence à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e não era exposto desde sua aquisição em 1973. Encontra-se atualmente em exibição, desde setembro de 2024 até julho de 2025 em sua sede, em São Paulo.

Além da experimentalidade da proposta pedagógica de Anna Bella Geiger de partir para campo no trabalho em questão, também o processo de produção do ambiente foi bastante experimental. Utilizando recursos como o xerox, o audiovisual (projeção de *slides* com som), apropriação de imagens, entrevistas com transeuntes, textos escritos à mão e fotografia, os estudantes saíram das salas de aula do museu duas vezes por semana com a professora, deslocando-se pela cidade para enfrentar aquela paisagem, lidando também com questões relativas ao meio ambiente. Contemporâneo de experiências da *Land Art*, que ocorriam no exterior, no trabalho também se estabeleceu uma relação com a paisagem, mobilizando, assim, questões referentes à ocupação da cidade (visto que à época a Barra da Tijuca era considerada uma área inóspita).

O audiovisual indaga sobre a ideia de centro, baseando-se em uma bibliografia que pensava o simbólico da produção cultural. A projeção de *slides* conta com imagens que trazem desenhos na areia, espirais, círculos concêntricos, linhas paralelas e gráficas. Acompanhando-a uma fita magnética sonora trazia citações de textos dos participantes, de Mircea Eliade, Carl Jung e outros autores, além de música de Emerson, Lake & Palmer. A projeção traz a alternância entre *slides* verticais e horizontais.

O título em latim sugere a ideia de deambular em torno de algo e, nesse sentido, é sintomático que a sigla que nomeia o Museu de Arte Moderna (MAM) apareça na palavra *Circumambulatio*, ratificando o importante papel que a instituição representa para os envolvidos na produção do trabalho. A presença do vocábulo MAM, assim, chama para o museu uma centralidade em relação à cidade (nas investigações sobre centro-periferia que o trabalho opera), mas também quanto à vida dos participantes, tendo em vista o papel primordial da instituição em relação às subjetividades dos envolvidos - alunos, jovens artistas em formação, e professora - e também à vida cultural da capital carioca. Atuando como ponto de partida e de retorno, assim, o MAM operaria como um ímã, centro aglutinador da cidade e de seus habitantes.

O grupo, formado por Anna Bella Geiger, enquanto professora, e os estudantes Abelardo Santos, Eduardo Escobar, Lígia Ribeiro e Suzana Geyerhahn, utilizou seus próprios corpos, bem como enxadas, ancinho e um trator para desenhar nas areias da Lagoa de Marapendi e as ações efêmeras foram registradas pelo fotógrafo Thomas Lewinsohn, de modo que as imagens produzidas originaram os cento e nove *slides* que integram o audiovisual.

Após ampla pesquisa bibliográfica e iconográfica em torno da ideia de centro, os alunos saíram para entrevistar transeuntes sobre o que significava o centro para eles e com qual região da cidade identificavam a noção. A partir da pergunta "O que representa o 'centro' para você na Guanabara?", as respostas foram manuscritas sobre folhas de papel tamanho A1, apontando a profissão dos entrevistados e sua idade. Algumas indicaram o museu como esse epicentro, conforme aponta, por exemplo: "Teatros, a faculdade onde estudo, galerias de arte, o MAM. Porque a faculdade é agradável e o estudo é importante para o futuro", conforme afirmou uma universitária de 29 anos. Entre as heterogêneas respostas, destacamos cinco, algumas mais precisas, outras mais filosóficas. Um economista de 37 anos, encarnando o típico *flâneur*, homem das multidões, por exemplo, disse:

Central do Brasil. Gosto de assistir multidões, todos juntos e ao mesmo tempo, tão separados, sozinhos. Sempre que me aborreço vou para lá, analiso o que vejo naquele turbilhão humano e me conformo, vendo como andam preocupados consigo mesmos, não fazendo diferença o que os outros fazem ou sentem.

Uma mãe de 34 anos respondeu que: “Eu entendo como centro o Maracanã, porque atrai pobres e ricos, fortes e fracos. É a integração das massas”, enquanto uma geóloga de 36 anos falou: “O centro sou eu mesma, o lugar onde eu estiver”. Já um advogado de 40 anos disse o seguinte: “Entendo 'centro' como ponto de equilíbrio psíquico”, e uma psicóloga de 27 anos respondeu: “centro representa para mim a integração: convergência de elementos dissociados”. É interessante perceber que nenhuma das respostas menciona o contexto repressor da ditadura. Importante salientar, nesse caso, como o trabalho opera criticamente, mas de maneira não panfletária, tendo em vista que, durante o período repressivo, as aglomerações públicas não eram incentivadas, uma vez que poderiam caracterizar ações subversivas. Nessa direção, ao saírem da moldura institucional dos ateliês do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para, em grupo, realizarem ações na paisagem urbana e entrevistarem pessoas, os integrantes colocaram-se em risco. Entretanto, conforme aponta a artista, em resposta à pergunta de Agnaldo Farias sobre seu enfoque enquanto professora de artes, na entrevista que integra seu livro *Territórios. Situações. Passagens*, o próprio museu ofereceria perigo. Na referida entrevista, Anna Bella Geiger mencionou:

Era um enfoque inventado para aquele momento. Eu levava todas as atividades para que ocorressem fora do MAM. Levantei a possibilidade de que as salas de aula do MAM estavam sendo vigiadas, mas é que eu precisava levar as atividades para fora do museu, do prédio, da instituição, e propor, como fiz em 1970, aquele espaço externo, real, primeiramente a terra nos arredores do MAM. Como ali existia um jardim planejado, trabalhei com interferências, como no trabalho Labirinto. Precisava, porém, me estender no sentido de sair daquele território conhecido rumo a um território desconhecido. O Rio de Janeiro, naquela ocasião, ainda tinha imensos trechos na Barra da Tijuca que ninguém ainda frequentava. Estavam começando a aplainar alguns dos terrenos. Eu não tinha a mínima ideia para quê, e anos depois se tornariam bairros conhecidos. Um dos alunos tinha uma kombi, e assim passo a me locomover até distâncias enormes. Era um curso meio secreto. Isto no começo dos anos 70. Marcava de nos encontrarmos num certo lugar, perto do MAM, no Aterro, e, como se estivéssemos sendo vigiados, determinávamos naquele momento onde seria o local de trabalho. Saíamos rumo a um “território ainda desconhecido” (Geiger in Navas, 2007: 86).

Apontando como a poética da artista lida com as noções geográficas de espaço e lugar, o poeta Adolfo Montejo Navas apontou no texto curatorial da exposição retrospectiva *Anna Bella Geiger. Obras em Arquipélago*, de 2003, que “no fundo, a grande questão é como nos situamos, nos colocamos, ou melhor, como atravessamos o espaço, pois é este um tema importante em sua obra. (...) O que não impede que exista uma latente tensão entre territórios e passagens, entre geografia e tempo, entre paisagem e história - que pode ser cultural.” (Navas, 2004: 5).

No exercício de escuta da paisagem levado a cabo por Geiger e seus alunos em *Circumambulatio*, assim, é como se a artista já estivesse gestando um trabalho de 2003 intitulado justamente *Ohren Athena, III - À Escuta da Paisagem*. Formado pela página de um atlas de geografia física cuja parte central (na qual se localiza a nomenclatura de elementos sólidos, tais como delta, canal, praia, laguna) é cortada por uma grade que organiza espacialmente a folha. No meio de tal “cartografia” está localizada a escultura de uma orelha. Voltando à fala da artista que transcrevemos acima: se em 1972 as paredes do MAM tinham ouvidos, foi preciso explorar outras escutas, abrindo possibilidades de criação em artes além dos limites institucionais.

2. Espaços Imantados, 1968-1995

Na série *Espaços Imantados*, que Lygia Pape começou a produzir em 1968, vemos fotografias de camelôs, mágicos de rua, artistas circenses e outros personagens urbanos. A artista se via como uma aranha tecendo teias com seu carro na cidade e, embora a esquadrinhasse de automóvel, as fotografias da série apontam que seu corpo está implicado nas cenas que aborda: ela também foi “dragada” por tais acontecimentos urbanos, sua perspectiva não é “de fora”, ela está próxima de tais espaços, tendo sido também imantada. No texto de apresentação do livro, Lygia Pape, que integra a série *Arte Brasileira Contemporânea*, editada pela FUNARTE, Afonso Henriques Neto diz o seguinte:

Que os *Espaços Imantados*, por exemplo, falam da artista caminhando por lugares desconhecidos, principalmente a Baixada Fluminense (uma paixão muito particular), capturando as cores, os sons, os cheiros, as formas, ou fazendo do vidro do carro uma televisão, com a música do carro servindo de trilha sonora? Ou mesmo a própria Lygia cantando, enquanto o carro segue pelas ruas e viadutos ‘tecendo o espaço’, ‘fazendo cinema’, navegando a mágica? (Neto In Pape, 1983, *orelha*).

Os curadores Manuel Borja-Villel e Teresa Velázquez assim definiram o espaço imantado de Lygia Pape, nomeando a exposição retrospectiva da artista no Museu Reina Sofia, em 2011: ‘espaço imantado’, para usar seu próprio termo, intermediário entre o eu e o nós, em fluxo, aberto e, portanto, fragmentário, e em permanente indefinição. Nele, a elocução do autor desaparece e cede a iniciativa às palavras, às formas e à ação do espectador” (2012: 15). Em minha tese de doutorado, defendida em 2014, assim defini os *Espaços Imantados* de Lygia Pape:

Nos *Espaços Imantados* de Pape, aludidos em fotografias e em anotações, revelavam-se aspectos inusuais de uma metrópole. As imagens abarcavam camelôs e artistas de rua que, através de sua presença e de sua fala, agrupavam entorno de si um grande número de pessoas. A apreensão da artista, então, favoreceu unidades, mesmo que formadas por fragmentos – as diversas subjetividades que habitavam o espaço. Mesmo o ímã sendo o camelô ou o artista anônimo, só se constituía o espaço como imantado a partir do momento em que as pessoas respondiam positivamente a esse chamado. Apesar de anônimo, esse espaço era formado por sujeitos. Compreendendo a sua poética a partir desta imagem, a mais recente retrospectiva da artista intitulou-se “Espaço Imantado”. (Pequeno, 2014: 191).

A artista Fayga Ostrower, que foi professora de Pape no começo da carreira desta, em texto de 1988, apontou o espaço como referencial de todas as linguagens, demonstrando como em diferentes línguas, precisamos recorrer a imagens do espaço “a fim de tomar conhecimento de algo e comunicá-lo a outros” (Ostrower, 1988: 174). Pensando as artes plásticas como essencialmente espaciais, Fayga enunciou que “(...) na arte só se formulam imagens de espaços vividos, nunca algum espaço absoluto ou da filosofia. A arte representa sempre a expressão direta de valores que se originam no próprio viver. Daí, a partir de tantas vivências diferentes, existem tantos estilos diferentes” (Ostrower, 1988: 175). Assim, a artista apontou para a historicidade da arte, que se origina num embate direto com o mundo naquele momento.

A partir dessa compreensão, podemos pensar nos *Espaços Imantados* de Lygia Pape como oriundos dos percursos de observação da artista da cidade contemporânea. Os apitos e jargões que marcam o chamado dos vendedores ambulantes, as improvisações ao acaso são modos de habitar a cidade, que a artista compartilha com tais atores urbanos. A própria Pape chama atenção para tal sonoridade e força de atração visual:

A partir de minhas andanças de carro pela cidade – porque eu ando muito de carro – fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço, pois é um tal de vai daqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de *Espaços Imantados* porque aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhando ali dentro a puxar um fio que se trançasse e se enovelasse ao infinito.

E o camelô também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega assim numa esquina, abre aquela sua malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, às vezes curto, às vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz (Pape, 1983: 47, *grifos nossos*).

Arquitetura provisória, a teia de aranha é feita de uma seda composta por proteínas que podem ser tão resistentes quanto o aço, ao mesmo tempo em que possuem elasticidade. E, assim como a teia de aranha possui uma substância pegajosa que captura insetos e outras presas que servem de alimento, também a cidade “agarra” seus habitantes com seu vórtice, sua força centrípeta. Nenhuma série de Pape parece ser mais representativa da definição de Ostrower que reproduzimos alguns parágrafos acima do que os *Espaços Imantados*, que Lygia Pape produziu até 1995. Sempre em preto e branco, as fotografias demonstram o embate direto do corpo da artista com as cidades da região metropolitana do Rio de Janeiro, seus personagens e habitantes. De acordo com o catálogo da exposição *Espaço Imantado*, as primeiras fotografias da série, datadas de 1968, seriam da autoria de Pape. E, ainda que nas fotografias de 1982 e 1995 tenhamos a autoria dos fotógrafos identificada (Beto Felício e Paula Pape, respectivamente), o olhar da artista que dirige as tomadas é bastante claro.

Nos textos que integram o catálogo da exposição Espaço Imantado, que em 2012 foi também montada na Pinacoteca de São Paulo, diversos autores referenciaram a série que nomeia a mostra. Paulo Herkenhoff, no ensaio “A arte da passagem”, enunciou que: “Pape sabe que a intensa fricção a um campo magnético cria o ímã artificial. Para ela, igualmente a intensificação e a densidade de fatos plásticos também magnetizam o campo perceptual” (Herkenhoff, 2012: 31). Enquanto Luiz Camillo Osorio salientou que:

Espaços Imantados, de 1968, também seria um trabalho-ideia nômade que acontece na rua. Uma espécie de Ready-Made Social em que Pape se apropria de situações de comércio informal, frequentes nas cidades brasileiras, onde uma “performance” improvisada faz nascer uma microcomunidade afetiva. É uma intensidade que se torna comum no meio de uma multiplicidade de desejos. (Osorio, 2012: 113).

A pesquisadora Ivana Bentes, no texto “Caos-construção: o formal e o sensorial no cinema de Lygia Pape”, mencionou um filme, que até então desconhecíamos, homônimo da série fotográfica e também datado de 1968. A autora apontou a problematização da cidade informal e do criador anônimo empreendida por Pape:

Pape faz um registro-observação das intervenções em feiras, praças, mercados. Espaços quaisquer que são investidos de energia por “criadores” anônimos: camelôs, ambulantes, artistas de rua, o precariado urbano.

É o que vemos sintetizado no curta *Espaços Imantados*. Pequenas aglomerações em torno de pessoas, mercadorias, artesanias, objetos – fumo de rolo, redes, móveis, roupas, queijos, carne de sol, farinha, buchada – e uma miríade de atividades. Fotógrafos populares com seus lambe-lambes. Fotos apresentadas em binóculos e monóculos. Espaços “dentro de espaços”, como na Feira de Caruaru, e/ou em “espaços transplantados”, a Feira de São Cristovão do Rio, um microcosmo nordestino. Em vez de uma visão “folclórica” da cultura popular, Pape conceitua “espaços mentais” e poéticos na precariedade do cotidiano. (Bentes, 2012: 342).

3. Os exercícios de paisagem de Livia Flores²⁾

Livia Flores é uma artista contemporânea brasileira que atua como professora e pesquisadora e, mais recentemente, também como poeta. Desde a década de 1980, vem integrando exposições no Brasil e no exterior. A sua linguagem plástica é experimental e explora diferentes suportes para abordagem de questões relativas à cidade contemporânea - em suas relações entre centro e margem - e às suas vulnerabilidades. Não à toa, o projeto de pesquisa em arte e cidade que Flores desenvolve na Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2014 intitula-se *Desilha*, propondo uma série de ações, tais como cursos na pós-graduação, organização de seminários, encontros acadêmicos, mostras expositivas e outras intervenções, além da publicação dos *Cadernos Desilha*. A colocação do prefixo des antes da palavra ilha propõe, assim, suplantar o isolamento, desfazer o caráter insular através da construção de pontes artísticas, acadêmicas, urbanas e institucionais.

²⁾ Esta parte baseia-se em trechos do texto “Livia Flores: ‘exercícios de paisagem’”, publicado pela autora em 2022 e listado nas referências.

Para abordarmos dois trabalhos da artista que nos interessa analisar, utilizaremos dois teóricos da paisagem: o pensador francês Michel Collot e a pesquisadora brasileira Maria Lúcia Bastos Kern, que no texto “História e Arte: as invenções da paisagem”, enunciou que a paisagem urbana praticada na pintura e na fotografia:

Não apresenta, em geral, a noção de amplitude e nem de visão total, porque os espaços da cidade são múltiplos e fragmentados e não permitem a definição da linha do horizonte. De fato, elas representam ângulos de vista, nos quais procuram captar a velocidade e os processos de mudança que se instauram na mesma, sem deixar de lado as questões formais (Kern, 2011: 9).

A partir dessa perspectiva fragmentária da cidade que Kern aponta, defendemos que Livia Flores não descreve ou reproduz a paisagem em seus trabalhos, mas a produz e reescreve, tal como propõe o crítico literário francês Michel Collot em seu livro *Poética e Filosofia da Paisagem*. Se encaramos a paisagem enquanto fenômeno que é “produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2013: 18), é para ratificar os procedimentos críticos de Flores, que friccionam apreensões idealizadas. Sublinhando o olhar (componente que teria sido negligenciado historicamente, em detrimento do local e da imagem na apreensão usual de paisagem), encaramos esta última como lugar duplo da troca “entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (Collot, 2013: 89).

Ao enfatizar os aspectos ficcionais ou fabuladores da paisagem, Collot tornou-se um teórico interessante para acessarmos duas obras de Livia Flores. Na primeira delas, *Inserção em retrovisão*, realizada no Rio de Janeiro em 2002, a artista ofereceu pontos de vista outros, tais como recortes da cidade de ponta-cabeça, oriundos de frestas, reflexos etc. Em seus trabalhos, espelhos refletem e projetam imagens, mas não as fixam ou armazenam. Desse modo, embaralham relações entre dentro e fora, avesso e direito, perto e distante, centro e periferia, apresentando distorções interessantes. Nessa direção, imagens sobrepostas e pontos de vista inusitados são explorados pela artista.

O trabalho foi selecionado para a 4.^a edição do Prêmio Interferências Urbanas, em 2002: a proposição se constituía de cinquenta espelhos retrovisores posicionados em diferentes pontos do bairro de Santa Teresa - localizado na região central do Rio de Janeiro -, de modo a refletirem recortes da paisagem “variáveis segundo o ponto de vista do observador-transeunte” (cronologia, in Flores, 2012: 184). Ladeiras e escadarias de acesso ao bairro se tornaram espaços privilegiados para a localização dos espelhos, de modo a fazer convergir em seus reflexos arquitetura e natureza. O poste que interrompe a vista do Pão de Açúcar, a luminária pública que ocupa a centralidade da imagem, bem como a ênfase nos muros das casas e nos degraus da escadaria sublinham o caráter antimonumental da cidade elencado pela artista.

Se a paisagem se distingue da extensão territorial ou objetiva, dando-se a ver apenas a partir de um ponto de vista, o centro de tal visão passa a ser o sujeito. Nas obras de Livia Flores, entretanto, tal centralidade não é ocupada somente pelo olhar da artista. Ela engaja ativamente o espectador, apontando que a paisagem é “um espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo” (Collot, 2013: 51), ao mesmo tempo em que é também um espaço de negociações na diferença.

Nesse sentido, é interessante também apontar que, ao invés de optar por imagens de satélite, técnicas ou de alta resolução, seu interesse se concentra numa dada precariedade que é constituinte da imagem - seja pela tecnologia empregada seja pela sua não-fixação. Nos carros, os espelhos retrovisores auxiliam na visão periférica do motorista. Diminuindo os pontos cegos, possibilitam ao condutor enxergar áreas atrás e ao lado do veículo, invisíveis a olho nu. Ao trazer para os que andam a pé, um instrumento utilizado por motoristas em seus carros, Flores acolhe velocidades distintas, assim como formas diversas de percorrer e perceber a cidade. Apesar de escolhidos os pontos estratégicos para a colocação dos retrovisores pela artista, o trabalho parte da ação do espectador de deambular, indo de encontro aos espelhos, que fornecem verdadeiros “cortes a céu aberto” e apontam a vulnerabilidade implicada na formação da obra: “longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear”. (Collot, 2013: 52). Em entrevista à Revista Concinnitas, realizada em 2019, Livia Flores frisou seu foco nos deslocamentos horizontais, salientando que:

de facto, os movimentos que eu costumo fazer, que eu gosto de fazer, são deslocamentos horizontais e talvez em busca de um ponto de vista meio que de fora da cidade. Deslocamentos periféricos. Pão de Açúcar, cartão postal, só se for invertido, só de cabeça para baixo (Flores, 2019: 10).

Nessa perspectiva, outro trabalho que nos interessa discutir intitula-se *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido, mas não despercebido)*, de 2005-2010. A artista efetivou uma espécie de varredura da Estrada do Rio Morto, em Vargem Grande, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, em franco processo de transformação. Percorrendo o trajeto com duas câmeras de vídeo acopladas às laterais do carro, Flores rastreou a estrada, fornecendo dois pontos de vista: um voltado para o Canal do Rio Morto, e o outro voltado para as construções. Montada em diferentes janelas, a videoinstalação exibia os percursos de ida e volta na extensa estrada, ao longo do tempo. O título do trabalho advém de um grafite escrito no próprio caminho, que a artista também percorreu parcialmente a pé, possibilitando apreender certos detalhes, que aparecem nas fotografias da série.

As fotos expostas na coletiva *Tempo-Matéria*, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 2010, foram montadas numa longa extensão de 5,90m, de modo a sugerir um *travelling*, que o espectador percorre com o seu corpo. Várias imagens pequenas foram montadas para sugerir continuidade e fluidez do espaço abordado. Mas, como as fotografias foram produzidas em momentos diversos e a partir de diferentes pontos de vista, a tarefa de encaixá-las torna-se árdua. A artista tenta nivelá-las a partir da linha do horizonte, como se remontasse um quebra-cabeça de um fragmento de sua cidade natal. Mas, enquanto nos puzzles tradicionais temos pontos turísticos ou vistas naturais espetaculosas, Livia Flores confronta a paisagem sem lhe conferir um caráter magnânimo.

Outro trabalho da artista que nos interessa discutir é o filme super-8 *Rio Morto*, de 2000, que parte de um espelhamento. Realizado no âmbito da série que engloba também *Rastreamento do Rio Morto (Passa batido mas não despercebido)* e outras obras, o filme corre paralelamente a um curso d'água em cuja superfície espelha-se invertida a imagem da ocupação urbana que se eleva às suas margens. O confronto do espectador com tal imagem em movimento causa certa vertigem. O Canal de Sernambetiba, conhecido como *Rio Morto*, localizado no bairro de Vargem Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, atua como superfície que reflete a paisagem de seu entorno. O *travelling* aponta o deslocamento da artista, que percorre a extensão de carro, e também as variações dessa paisagem que se transforma e

deteriora, devido à especulação imobiliária e à expansão da cidade. O ritmo com que o Rio de Janeiro é rastreado nas imagens do filme vai na contramão da velocidade com que a paisagem urbana muda. Espécie de *road-movie* às avessas, *Rio Morto* reflete a cidade carioca de cabeça para baixo, tornando-se peça-chave no vocabulário plástico de Livia Flores.

Em seus trabalhos, Flores confrontou o espaço urbano, mas não o mapeou. Ela embaralhou a noção de cartão postal, lidando com pontos de vista nada óbvios. Seus procedimentos, assim, demonstram enfrentamentos da e na paisagem e levantam problemas relativos ao ordenamento urbano e à orientação no espaço através da abertura de passagens.

4. Considerações finais: Cartografias poéticas de mulheres artistas

Além da qualidade dos trabalhos e seus deslocamentos por paisagens em constante transformação, o que une as três artistas são também suas atuações como professoras. Desde a década de 1950, Anna Bella Geiger forma outros artistas, inicialmente no ateliê em sua própria casa, posteriormente no MAM-Rio e depois na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e outros espaços institucionais, no Brasil e no exterior. Também Lygia Pape lecionou para estudantes de arquitetura inicialmente na Faculdade Santa Úrsula, na década de 1980 e posteriormente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Já Livia Flores vem atuando como docente nas graduações da Escola de Comunicação e nas pós-graduações desta e da EBA-UFRJ, formando artistas e cineastas.

Anna Bella Geiger indicou o *Local da Ação* como sendo não um território ficcional ou abstrato, mas o aqui e o agora, engajando-se em propostas artísticas e pedagógicas que questionam os limites da produção em arte e das práticas educativas. Sua cartografia poética mostrou-se extremamente crítica do posicionamento geopolítico de um país periférico, ao propor intervenções críticas nos modos de funcionamento do sistema artístico em pleno contexto repressivo que vigorava durante a ditadura civil-militar brasileira. Disparando exercícios criativos em espaço público nos quais seus alunos desenvolviam uma série de experiências, a artista friccionou a ideia de centro em *Circumambulatio*.

Lygia Pape também lidou criticamente com a ideia de centro, ao abordar a região metropolitana do Rio de Janeiro, conhecida como Grande Rio. Desse modo, questionou o protagonismo e a centralidade da capital fluminense no que se refere a acontecimentos estéticos. Chamando atenção para fatos cotidianos com alta carga poética, em texto de 1979, a artista denominou os *Espaços Imantados* como sendo “situações-limite e bem definidas até geograficamente e onde estão acontecendo coisas especiais de nível poético” (Pape, 2012: 370). Longe do aspecto distante e mediado, no qual a cidade seria vista do carro da artista e objetificada, conforme apontado por Afonso Henriques Neto em trecho que reproduzimos alguns parágrafos acima, a série aponta para uma proximidade corporal de Pape, que se entranha nos interstícios urbanos, materializando um campo de forças até então invisível.

Livia Flores acompanhou a expansão do Rio de Janeiro em direção à zona oeste, apontando como a paisagem se deteriorou com o crescimento desordenado. Quando realizou o trabalho, Vargem Grande era um dos limites da cidade, bairro repleto de sítios e zonas desabitadas, mas, hoje em dia, com a especulação imobiliária, toda essa área está ocupada. *Rio Morto* é o nome do canal, mas é também a constatação melancólica da destruição das

[90]

águas doces cariocas. Entre o deslocamento de Anna Bella Geiger e de seus alunos para a zona oeste da cidade e o rastreamento empreendido por Livia Flores passaram-se quase quarenta anos, arco temporal que compreendeu a expansão da cidade carioca em direção à Barra da Tijuca, Jacarepaguá, Recreio dos Bandeirantes, Vargem Grande e adjacências. Entre as intervenções na natureza de *Circumambulatio* e as apreensões da paisagem modificada empreendidas por Livia Flores, acompanhamos os processos de transformação, mas sobretudo de degradação urbana do Rio de Janeiro.

Seja como for, as três artistas embaralham a relação com o “centro”: indo buscar em outras paisagens o seu protagonismo para fornecer pontos de vista nada óbvios da cidade, ou extrapolando a centralidade do caráter objetual do trabalho artístico, com proposições experimentais. Fugindo de apreensões estereotipadas do Rio de Janeiro, Flores, Geiger e Pape cartografam o Rio de Janeiro a partir de pequenas percepções, aquelas sensações ínfimas, no limite do imperceptível, mas que contêm um alto grau de intensidade. Tal como apontou o filósofo português José Gil em seu livro *A imagem-nua e as pequenas percepções*, as artistas fizeram isso muitas vezes adentrando um campo perceptivo limiar, até mesmo invisível.

Em um terreno tão hostil aos corpos das mulheres como a cidade contemporânea pode ser, as “pequenas percepções” de Anna Bella Geiger, Livia Flores e Lygia Pape, assim, acionam marcas de intensidade. Num país como o Brasil, com altas taxas de feminicídios e de assassinatos da população LGBTQIAPN+, no qual muitas pessoas ainda se sentem vulneráveis ao saírem às ruas, analisar trabalhos de mulheres artistas que lidam com deslocamentos e o uso do espaço público, torna-se um imperativo. Fica evidente que as artistas são oriundas de gerações diversas e seus corpos e os percursos propostos são distintos, apontando diferenças nos modos de cotejar o espaço urbano. Suas poéticas sugerem as possibilidades de que rotas sejam recalculadas, tais como as *manobras* pontuadas por Heloisa Teixeira no catálogo da exposição *Manobras Radicais*. Suas cartografias poéticas são, assim, *estratégias*, possibilidades de acesso a lugares ainda pouco autorizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Buarque de Holanda, H., & Herkenhoff, P. (2006). *Manobras radicais* [Catálogo de exposição]. Centro Cultural Banco do Brasil.
- Collot, M. (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Oficina Raquel.
- Elkin, L. (2022). *Flâneuse: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Fósforo.
- Flores, L. (2012). *Livia Flores*. Automática.
- Flores, L., et al. (2019). E essa aranha aí e esse raio de lua. *Concinnitas*, 20(36), 5-45.
- Geiger, A. B. (2003-2004). *Anna Bella Geiger – Obras em arquipélago: Exposição retrospectiva*. Instituto Tomie Ohtake. Folder e catálogo das exposições.
- Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Relógio D'Água.

- Kern, M. L. B. (2011). *História e arte: As invenções da paisagem*. Comunicação apresentada no XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo, 1-14. Recuperado de http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655135_ARQUIVO_Arte,histepaisagemANPUHM.LuciaKern2011.pdf
- Navas, A. M. (Org.). (2007). *Anna Bella Geiger: territórios, situações, passagens*. Casa da Palavra; Anima Produções Culturais.
- Ostrower, F. (1988). A construção do olhar. Conferência apresentada no curso *O Olhar*, com organização de A. Novaes. Companhia das Letras.
- Pape, L. (1983). *Lygia Pape* (Série Arte Brasileira Contemporânea). FUNARTE.
- Pape, L. (2012). *Lygia Pape: Espaço imantado* [Catálogo de exposição]. Pinacoteca do Estado de São Paulo e Projeto Lygia Pape.
- Pequeno, F. (2023). Livia Flores: ‘exercícios de paisagem’. *Simbiótica*, 9(3), 159–183.
- Pequeno, F. (2014). *Poéticas do informe na arte contemporânea brasileira* (Tese de doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- Pollock, G. (2019). A modernidade e os espaços da feminilidade. In A. Pedrosa et al. (Org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia* (pp. 53-68). MASP.

Fernanda Pequeno.

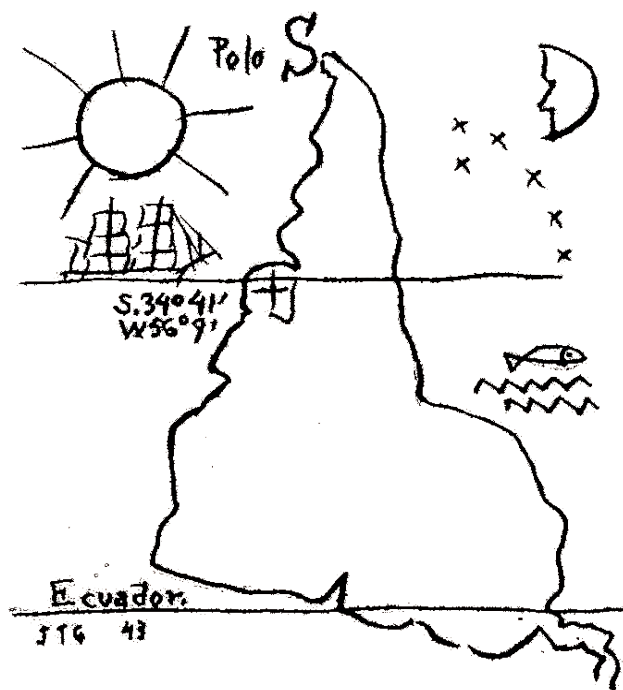
Graduada em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2004). Possui mestrado em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007) cuja dissertação *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas* foi publicada pela editora Apicuri, em 2013. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É Professora Adjunta de História da Arte no Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua São Francisco Xavier, 524 – 11º andar, Bloco E Maracanã – 20.550-900 – Rio de Janeiro/RJ –Brasil. Email: fernandapequeno@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8187-9077.

Receção: 04-09-2024

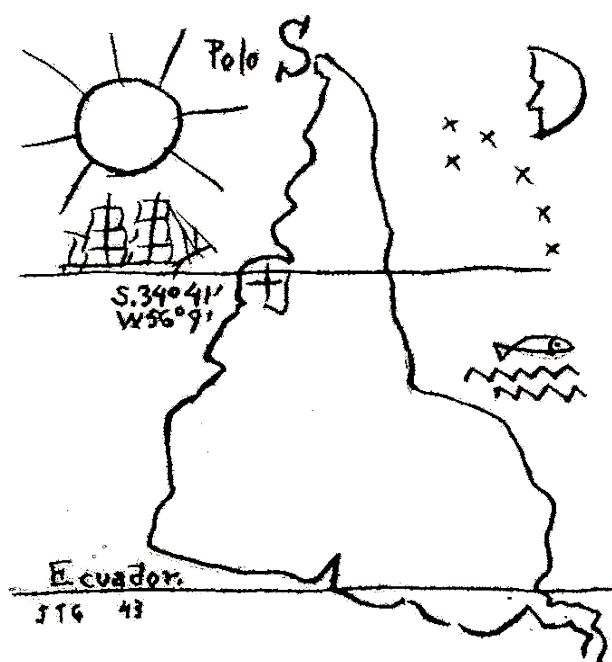
Aprovação: 20-11-2024

Citação:

Pequeno, F. (2024). Mulheres artistas e espaço público: Possibilidades poéticas de enfrentamento da cidade. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 80-92 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3a6>

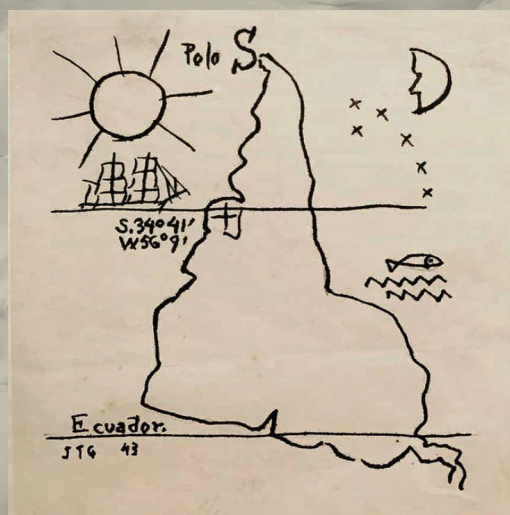


RESENHAS



Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva



Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna

A DESCONSTRUÇÃO DO OLHAR NA ARTE E NA CULTURA VISUAL: UMA RESENHA DO LIVRO *MODOS DE VER*^{1.)}

THE DECONSTRUCTION OF THE GAZE IN ART AND VISUAL CULTURE: A REVIEW OF THE BOOK *WAYS OF SEEING*

LA DÉCONSTRUCTION DU REGARD DANS L'ART ET LA CULTURE VISUELLE: UNE CRITIQUE DU LIVRE *WAYS OF SEEING*

LA DECONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL: UNA RESEÑA DEL LIBRO *MODOS DE VER*

Júlia Almeida de Mello

Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Artes, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, Brasil



^{1.)} Resenha do livro *Modos de ver* (*Ways of Seeing*), de autoria do crítico de arte britânico John Berger, publicado pela primeira vez em 1972, em decorrência do programa televisivo homônimo da British Broadcasting Corporation. Londres: Penguin Books. A versão mais recente traduzida para o português foi publicada em 18 de janeiro de 2023 pela Fósforo Editora (São Paulo).

1. Introdução

Publicado originalmente em 1972, *Modos de ver (Ways of seeing)*, do crítico de arte, romancista, pintor e escultor inglês, John Berger (1926-2017), é uma obra de grande influência nos estudos de arte, cultura visual e comunicação social. Baseado na série televisiva homônima da BBC, o livro propõe uma reflexão crítica sobre como as imagens são percebidas, interpretadas e utilizadas dentro da sociedade ocidental. Ao longo de sete ensaios – incluindo três que são estritamente visuais –, Berger desconstrói o olhar tradicional sobre a arte, questionando as convenções que historicamente moldaram a experiência visual, especialmente em relação ao poder, à mercantilização e à representação do feminino.

A hipótese central do autor é que o modo como vemos as imagens não é natural, mas condicionado por fatores históricos, sociais e ideológicos. Ainda que na atualidade essa discussão já tenha sido fortemente incorporada aos discursos de análise e interpretação imagética, convém destacar que John Berger inaugura o tema no contexto da década de 1970 quando a sociedade ocidental passava por significativas transformações culturais, impulsionadas por movimentos como o feminismo, a crítica à cultura de massa e o questionamento das estruturas de poder tradicionais. Nesse período, a televisão e a publicidade já exerciam influência na construção do olhar coletivo, tornando a análise das imagens ainda mais relevante. Nesse sentido, Berger parte das ideias de Walter Benjamin (1935) sobre a reprodutibilidade técnica para discutir como a arte ganhou uma nova dimensão na era da reprodução em massa. Antes do advento da fotografia e do cinema, uma pintura era vista em um ambiente específico, como uma igreja ou um palácio. A difusão de imagens mediada pela fotografia e pela mídia moderna alterou de forma drástica sua significação, tornando-as suscetíveis a novas leituras e manipulações.

Em 2025, *Modos de ver* permanece uma leitura de relevância para a compreensão da arte e da cultura visual como influenciadoras na percepção do mundo e, sobretudo, para munir os leitores de ferramentas para desmontar os discursos tradicionais da história da arte, fornecendo aparatos críticos para analisar as imagens que nos cercam, desde pinturas renascentistas até a publicidade contemporânea.

2. Arte, ideologia e reprodução

Modos de ver é uma obra que apresenta uma forte crítica à forma como o discurso tradicional da história da arte, centrado em valores como o gênio artístico e a aura das obras, muitas vezes obscurece as relações de poder e dominação subjacentes às representações visuais. John Berger argumenta que as interpretações convencionais da arte frequentemente servem aos interesses das elites e reforçam determinadas ideologias, tornando essencial um olhar crítico sobre como essas narrativas são construídas.

O autor inicia com a discussão sobre a tradição da pintura europeia (situando-a entre 1400 e 1900) e sua relação com a convenção da perspectiva, argumentando que essa técnica, longe de ser um meio neutro de representação, traz uma construção ideológica que reflete uma visão específica de mundo. A perspectiva linear, desenvolvida no Renascimento, estabeleceu um modo particular de organizar as imagens, criando a ilusão de profundidade e um ponto de vista fixo. Esse sistema implica que há um observador único, posicionado fora da cena, para quem o mundo é organizado visualmente. Esse olhar centralizado e hierárquico, segundo Berger, reflete tanto um avanço técnico quanto a ideologia de um período marcado pelo individualismo, pelo antropocentrismo e pelo crescente poder da burguesia europeia.

Nesse aspecto, o livro avança para uma reflexão potente: na atualidade, a obra vem até nós e não o oposto. Berger argumenta que a experiência de ver uma pintura dentro do sistema tradicional artístico é distinta da experiência moderna de ver imagens reproduzidas. Se, no passado, uma pintura estava fixada em um lugar específico (igrejas, palácios, coleções privadas), na era da reprodução mecânica, as imagens se tornam móveis, passíveis de reinterpretações diversas. Assim, a perspectiva da pintura clássica, que organizava o olhar de forma fixa e unidirecional, perde parte de seu efeito na era da imagem reproduzível.

Essa ideia é reforçada com a análise de *Um homem com uma câmera* (1929), do cineasta soviético Dziga Vertov (1896-1954). O trabalho, tido como um exemplo de uma abordagem visual radicalmente diferente da tradição da pintura europeia baseada na perspectiva renascentista, propõe uma forma de ver fragmentada, dinâmica e múltipla, explorando o potencial do cinema para reconfigurar a percepção do mundo. Versov permite concluir que, por meio de técnicas de montagem, superposição de imagens e ângulos inesperados, a visão não é, de modo algum, estática nem tampouco objetiva, mas, de facto, construída e manipulável.

Um outro tema bastante discutido em *Modos de ver* – e talvez o central de acordo com uma perspectiva crítica feminista – é a construção da figura da mulher como objeto de contemplação. Partindo de exemplos como *Vênus e Marte* (1483-1485), de Sandro Botticelli (1445-1510), o livro ilustra como a tradição da pintura europeia construiu representações específicas do feminino e do masculino, especialmente no contexto do nu artístico. John Berger argumenta que a forma como Vênus é representada na pintura reforça a ideia de que, na arte ocidental, o corpo feminino foi historicamente estruturado para o prazer visual do espectador masculino. Vênus está deitada passivamente, observada por Marte, que, exausto após o ato amoroso, dorme ao seu lado. Essa composição exemplifica um dos pontos centrais da crítica de Berger: as mulheres, na tradição da pintura europeia, frequentemente aparecem como objetos de desejo, enquanto os homens são os agentes da cena.

Trata-se de um padrão recorrente na pintura: as mulheres são representadas não como sujeitos autônomos, mas como figuras a serem contempladas. O espectador masculino (tanto dentro da pintura, representado por Marte, quanto fora dela, na figura de quem a observa) assume o controle do olhar e do desejo. Essa construção visual traduz um sistema de poder que reforça uma visão hierárquica (e binária) de gênero, reafirmando a ideia de que a beleza feminina existe para ser vista e consumida.

3. Discussões cruciais

O livro avança para a constatação de que há uma lógica binária sobrepondo o pensamento dominante ocidental: na pintura clássica europeia, os homens são frequentemente retratados como figuras ativas, detentoras de poder, ação e domínio, ao passo que as mulheres aparecem como objetos de contemplação, sendo representadas para o prazer visual do espectador. Nesse sentido, de acordo com Berger, o corpo feminino nu, está dentro de um sistema de significados que reafirma a posição submissa da mulher, enquanto o homem, que veste roupas e mantém o controle da cena, representa a posse desse olhar: “os homens olham para as mulheres, e as mulheres veem-se sendo observadas” (Berger, 2023: 45).

Outra discussão em evidência na obra é a relação entre publicidade, consumo e ideais de felicidade na sociedade capitalista. Por meio de uma sequência de imagens e legendas, Berger analisa a atuação da publicidade como um sistema de persuasão visual que molda desejos e aspirações, argumentando que, nesse processo, há a criação de um senso de falta no público, sugerindo que seu status, sua beleza e até sua felicidade podem ser melhorados pelo consumo de determinados produtos. Essa lógica se baseia na promessa de um “futuro ideal”, no qual consumidor alcançaria uma versão melhorada de si mesmo ao adquirir o que está sendo vendido. No entanto, essa promessa nunca se concretiza plenamente, pois a publicidade depende da contínua insatisfação para estimular o consumo. Como desdobramento dessa constatação, Berger contrapõe a publicidade à tradição da pintura a óleo, considerando que esta celebrava a posse e o status dos economicamente privilegiados e a outra sugere que qualquer um pode alcançar sucesso e sofisticação — desde que compre os produtos certos.

Há ainda um outro aspecto fundamental abordado no livro que é o papel da arte no capitalismo moderno. Segundo Berger, no contexto da sociedade de consumo, a arte foi transformada em mercadoria, perdendo parte de sua carga crítica. O sistema capitalista teria então se apropriado das obras artísticas, deslocando seu significado original e inserindo-as em um mercado onde o valor está mais associado ao prestígio e à posse do que ao seu conteúdo estético ou ideológico. Os modos de exibição (em museus, coleções privadas e até mesmo em campanhas publicitárias) contribuíram para a construção das obras como símbolos de status e sofisticação, desvinculadas das condições sociais e históricas em que foram produzidas. Nesse contexto, a arte estaria muito mais vinculada à ideia de ser um bem de luxo (acessível apenas a uma pequena parcela da população, uma elite econômica e cultural) que a um espaço de questionamento e reflexão. Prova disso se dá com as reproduções de obras clássicas circulando amplamente, muitas vezes sem contexto ou profundidade crítica, tornando-se imagens superficiais que servem mais para reforçar um ideal de distinção cultural do que para provocar um verdadeiro engajamento intelectual ou emocional. Dessa forma, a arte, que poderia ser um instrumento de transformação social, acaba sendo assimilada pelos mecanismos de poder e consumo.

À guisa de conclusão, *Modos de Ver* continua sendo um livro acessível e provocador, com uma abordagem didática que desafia o leitor a reconsiderar sua forma de olhar para a arte e a cultura visual. Os ensaios visuais, utilizados como argumento visual, sem a necessidade de textos explicativos em alguns capítulos, se configuram em uma estratégia eficaz para demonstrar na prática o poder da interpretação visual. No entanto, convém sinalizar que a obra também apresenta algumas limitações. Embora Berger tenha sido pioneiro na análise do olhar masculino, sua abordagem não contempla de forma detalhada a perspectiva feminina ou alternativas ao olhar patriarcal. Teóricas posteriores, como Griselda Pollock e Judith Butler, expandiriam essas discussões, trazendo novas nuances para o debate sobre gênero e representação visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (1935). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1. ed. Suhrkamp.

BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. 1 ed. Londres: Penguin Books.

BERGER, J. (2023). *Modos de ver*. 1 ed. Editora Fósforo.

Júlia Almeida de Mello.

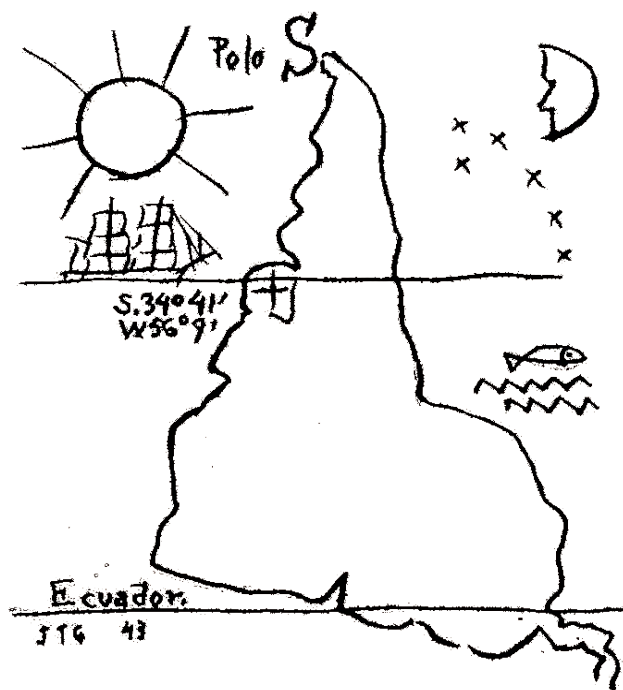
Graduada em Artes Visuais (Claretiano Centro Universitário), Licenciatura Plena em Música (Universidade Federal do Espírito Santo) e Bacharelado em Design, habilitação em Moda e Vestuário (Fundação de Assistência e Educação). Mestre em Artes (Universidade Federal do Espírito Santo) e MBA em Design e Produção de Moda (Universidade Vila Velha). Doutora em Artes Visuais (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes). Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA). Idealizadora e proprietária da marca de vestuário Blue Tree (2009-atualidade). Av. Horácio Macedo, 2151 – Faculdade de Letras, Térreo, Bloco D – Espaço EBA, Cidade Universitária – Ilha do Fundão, CEP: 21.941-901, Rio de Janeiro, RJ. E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>.

Receção: 04-09-2024

Aprovação: 10-01-2025

Citação:

Mello, J. A, de (2024). A desconstrução do olhar na arte e na cultura visual: Uma resenha do Livro *Modos de Ver*. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 96-100 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3r1>



**O CORPO FEMININO NAS NUANCES DO NU E DO DESPIDO:
UMA RESENHA DO LIVRO *THE FEMALE NUDE: ART,
OBSCENITY AND SEXUALITY*^{1.)}**

THE FEMALE BODY IN THE SHADES OF THE NUDE AND THE
NAKED: A REVIEW OF THE BOOK *THE FEMALE NUDE: ART,
OBSCENITY AND SEXUALITY*

LE CORPS FÉMININ DANS LES NUANCES DU NU ET DU DÉVÊTU: UNE
ANALYSE DU LIVRE *THE FEMALE NUDE: ART, OBSCENITY AND
SEXUALITY*

EL CUERPO FEMENINO EN LOS MATICES DE LO DESNUDO Y LO
DESVESTIDO: UNA RESEÑA DEL LIBRO *THE FEMALE NUDE: ART,
OBSCENITY AND SEXUALITY*

Júlia Almeida de Mello

Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Artes, Laboratório
de Extensão e Pesquisa em Artes, Brasil

^{1.)} Resenha do livro *The female nude: art, obscenity and sexuality*. 1 ed. Londres: Routledge, 1992, de autoria da historiadora da arte Lynda Nead.

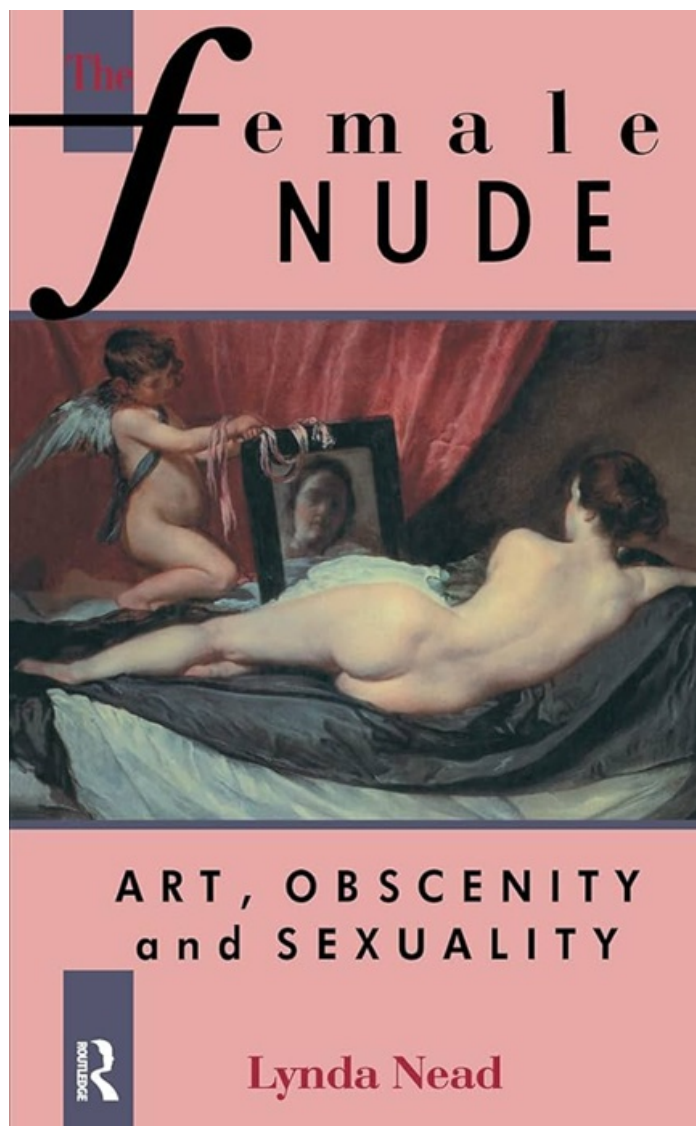


Figura 1: Capa do livro *The female nude: art, obscenity and sexuality*

Fonte: Amazon.com.

1. Introdução

The female nude: art, obscenity and sexuality, escrito pela historiadora da arte britânica Lynda Nead foi lançado há 33 anos, sendo o pioneiro a tratar as questões do corpo feminino nu na história da arte ocidental sob uma perspectiva feminista. Apesar da distância temporal, a obra tem sido frequentemente citada nas discussões contemporâneas que englobam desde a objetificação do corpo feminino na cultura visual até as reformulações interseccionais no campo da história da arte²⁾. Partindo desse viés, esta resenha busca apresentar e analisar as principais contribuições do livro, destacando sua relevância para os debates atuais. É importante ressaltar que *The female nude: art, obscenity and sexuality* nunca foi traduzido para o português, o que limita seu acesso a um público mais amplo no Brasil e em Portugal. Dessa forma, esta resenha discute as ideias centrais da obra, também propondo reflexões sobre sua aplicabilidade nos contextos lusófonos, onde a relação entre arte, nudez e gênero carece de mais traduções e diálogos acessíveis.

²⁾ Em 1 de maio de 2024, foi lançada a primeira edição do livro para Kindle, na linha Routledge Classics.

2. *The female nude: art, obscenity and sexuality*

Lynda Nead analisa o nu feminino ao longo da história da arte ocidental, criticando a sua construção como ícone da “alta cultura” e símbolo da civilização. Segundo a autora, a nudez feminina na arte pode ser situada em dois espaços contrastantes: (1) no cerne da alta cultura, discurso da história da arte, ápice estético e, (2) na margem cultural, na borda, se arriscando a perder a respeitabilidade.

O corpo como ápice estético, construído sob as premissas da história da arte e da estética, foi “emoldurado” simbolizando a transformação da base da matéria ou da natureza em elevadas formas culturais e espirituais. O livro apresenta o argumento de que, por meio dos discursos da cultura dominante em torno do “civilizado”, o corpo feminino (considerado sujo, desarmônico, impróprio, etc.) passou a ser “controlado” mediante o nu artístico. De acordo com a obra, a partir do discurso da estética, o nu feminino, emoldurado e pendurado na parede, passa a representar o mais elevado grau de civilização da cultura ocidental.

A obra é dividida em três partes, sendo a primeira especificamente direcionada a teorização do nu feminino, englobando discussões sobre a construção e o enquadramento da representação do corpo feminino na história da arte, a distinção entre nu e despido, o conceito de forma ideal, o papel da estética e os limites entre arte e obscenidade. De modo geral, a seção propõe uma reflexão crítica sobre os mecanismos que moldaram a visibilidade do feminino na arte, com foco nas implicações culturais, sociais e políticas que sustentam essa tradição.

A segunda parte, intitulada *Redesenhando as linhas*, examina a formação discursiva do nu feminino, por meio da educação artística e da importância da aula de modelo vivo, e em relação à crítica de arte e ao papel da metáfora sexual na avaliação do nu feminino. Nesta seção, também é abordada a relação entre o feminismo e a representação do corpo feminino, enriquecida por meio de uma análise de obras produzidas por mulheres desde os anos 1970 até os anos 1990, mostrando como os desenvolvimentos dentro do movimento das mulheres foram articulados em termos de uma política de identidade e do corpo, além da formulação de novas estratégias e intervenções culturais.

Por fim, a última parte, intitulada *Distinções culturais*, analisa as formas pelas quais se traçam limites entre diferentes tipos de representação do corpo feminino, passando pelo discurso da história da arte, fotografia de moda, pôsteres de jornal com “pin-ups” e pornografia. Essas categorias apresentam uma série de distinções culturais e permitem concluir que o nu feminino na arte não pode ser estudado isoladamente, mas deve ser analisado dentro de um contexto mais amplo de sua relação com diversas formas de cultura de massa.

Em termos conceituais, Lynda Nead analisa “contornos” (*outlines*) de Kenneth Clark (1956), “margens” (*margins*) da antropóloga Mary Douglas (1966) e “molduras” (*frames*) do filósofo Jacques Derrida³⁾ (1987) para sugerir que, em diferentes décadas, a representação do corpo feminino na arte ocidental esteve pautada nas convenções do discurso estético. A autora define contornos, margens e molduras como procedimentos e formas que regulam tanto o modo como o corpo feminino é mostrado, quanto como é visto (Mello, 2024). O nu feminino envolve a feminilidade e a sexualidade na arte tradicional e, segundo o livro, é uma estratégia para conter a “falta de forma”, o corpo desobediente, sem regras. Dentro do discurso estético, o corpo nu estaria num lugar seguro, selado. Em oposição, o corpo marginalizado, vai justamente fugir da segurança e, portanto, das normas. É um corpo sem bordas, que não se contém. É obsceno. A obra deixa em destaque que, em consonância com Mary Douglas (1966), o corpo que transgredir, não somente normas artísticas convencionais, mas discursos hegemônicos como os médicos e midiáticos, por exemplo, emana perigo. Nesse mote, o corpo despido pode ser entendido como aquele que resiste a classificações e que o público não está acostumado a ver; um corpo cru.

Lynda Nead indica que a história da arte tradicional sempre buscou metaforicamente “selar” o corpo feminino, contendo-o e “despoluindo-o”. A autora parte de uma leitura sobre a herança desse pensamento no âmbito da cultura ocidental concluindo que a visão do corpo feminino encarnou o lado do feio, errado, incerto, enquanto o masculino encarnou o modelo ideal. Nesse sentido, a regulação do corpo feminino - e do olhar do público sobre ele - foi disciplinada por convenções e protocolos artísticos, de modo que, para que pudesse ser considerado “apolíneo”, precisaria se associar à ideia de perfeição, da forma acabada e contida, conforme descreve Kenneth Clark ao tratar da versão feminina “apolínea”, a Vênus Capitolina.

O pensamento clássico de beleza, fundamentado em ordem, simetria e definição, estabeleceu um ideal focado na unidade e integridade que se reflete na representação do corpo feminino ao longo dos séculos, e que Lynda Nead denomina como o “controle estético do corpo feminino”. Para a autora, a aproximação do nu (feminino) com a arquitetura - baseada na geometria e na perspectiva -, impõe uma ordem sobre o corpo feminino. O livro exemplifica o argumento com uma breve análise de *Draughtsman drawing a nude* (1538), de Albrecht Dürer (1471-1528), que evidencia a oposição entre cultura masculina e natureza feminina.

A autora reconhece a potência do corpo despido ao desafiar antigos valores socioculturais enraizados, associando-o à obscenidade. Esse elemento chave, em diversos momentos, foi utilizado como artifício por mulheres para reposicionar seus corpos no campo artístico, reivindicando não apenas o direito à exposição, mas, sobretudo, o espaço de corpos atuantes e autônomos.

³⁾ Derrida (1987) analisa a relação do que está dentro de um quadro com o que está fora, para além da moldura. O filósofo aponta para a relevância da moldura na obra de arte que, não está nem no lado interior, nem no exterior da obra, funcionando como um link entre os dois espaços. Em suma, o autor considera que o significado dado pelo(a) artista, o modo de produção do objeto e a utilização de materiais e técnicas, devem ser articulados ao significado exterior (perspectiva do público e contexto sociocultural).

O ponto central da discussão do livro recai na ideia de que mais do que qualquer tema ou assunto, o nu feminino conota “Arte”. O corpo feminino emoldurado pendurado em um museu ou galeria é “o ícone da cultura ocidental, um símbolo da civilização e realização” (Nead, 1992: 1). Se acompanharmos as premissas da autora, mais importante do que esclarecer o que é o nu é elucidar o que é o nu feminino para a história da arte ocidental. A hipótese de Nead é a de que o corpo feminino foi – e tem sido – visto como sem forma, incompleto, e os procedimentos e convenções tomados pela “alta” arte para controlar esse corpo “desregrado”, consistiam em colocá-lo dentro dos limites seguros do discurso estético, contê-lo. A relevância dessa conjectura está na conclusão de que o nu propõe definições particulares sobre o corpo feminino: não são todos que podem ser transformados em nu.

Além disso, essa categoria exige modos de visualização e público específicos. Visualização pautada na contemplação, nas alegações da estética na qual as obras de arte funcionavam para reforçar a unidade e a integridade do observador (supostamente homem, branco e heterossexual) e obedeciam a ordem da perfeição. O que fugisse disso estaria longe de ser considerado arte e poderia ser aproximado com certa frequência do obsceno. O corpo obsceno é aquele sem bordas, que não se contém e obscenidade é o que move e desperta o público, ao invés de provocar quietude e noção de completude.

A fotografia de Robert Mapplethorpe (1946-1989), *Lisa Lyon* (1980) é lançada como um exemplo que traz os elementos elencados por Kenneth Clark (1956), como “ordem”, “precisão” e “lógica”, já que tanto a modelo, quanto o fotógrafo colaboram com o ordenamento do corpo feminino. Ambos parecem escultores clássicos na busca da estética ideal, transformando o material “cru”, bruto, em arte. Evidentemente Lynda Nead não desconsidera o valor que a obra possui, sobretudo na desconstrução de determinados padrões femininos (Lyon é bodybuilder), mas reforça que nesse trabalho a modelo foi emoldurada, tendo o seu corpo aparentemente atingido o mais alto grau da forma contida.

3. Vênus ao espelho

Um outro ponto de destaque em *The female nude: art, obscenity and sexuality* é a análise da *Vênus ao espelho* (1647-1651), de Diego Velázquez (1599-1660), considerada de grande reconhecimento em termos de 3 representações do nu feminino na história da arte ocidental. Na obra, Velázquez utiliza a estratégia do espelho para estruturar o olhar que regula e disciplina o corpo feminino dentro dos limites da arte. Embora a mulher esteja reclinada de costas para o observador, o espelho posicionado à sua frente reflete seu rosto de maneira difusa, impedindo um contato visual direto. Essa escolha compositiva reforça um aspecto essencial da teoria de Nead: a mulher na arte frequentemente não se olha, mas é oferecida ao olhar do espectador masculino, que a contempla sem ser desafiado.

Conforme indicado por Lynda Nead, a tradição artística europeia, ao longo dos séculos, criou um discurso que separa o “nu elevado” das imagens consideradas obscenas. Em *Vênus ao espelho*, essa separação é evidente: embora a imagem tenha um forte apelo sensual, seu enquadramento dentro da mitologia clássica e do gênero do nu acadêmico legitima sua existência como arte “respeitável”. Para a autora, esse tipo de enquadramento é uma forma de regulação visual, onde o prazer estético e a erotização do corpo feminino são permitidos desde que submetidos às normas da cultura dominante.

O ataque à pintura em 1914 pela sufragista Mary Richardson (1882/3-1960) adiciona uma camada de complexidade à discussão. Armando-se de uma faca, Richardson desferiu cortes na tela como um ato de protesto contra a prisão da ativista Emmeline Pankhurst (1858-1928). Esse episódio é abordado no livro como sendo uma tentativa de romper fisicamente com a tradição da objetificação feminina na arte, pautada na cultura patriarcal, que constrói e limita a visibilidade do feminino dentro dos parâmetros do desejo masculino e da normatização social.

4. Últimas considerações

Nas últimas considerações do livro a discussão retorna à fronteira entre a alta cultura e a legitimação da representação sexual através da categoria da arte erótica. Lynda Nead reforça a ideia de que arte e pornografia não podem ser vistas como regimes isolados de representação, devendo ser reconhecidas como elementos dentro de um continuum cultural que distingue boas e más representações do corpo feminino, formas permitidas e proibidas de consumo cultural e que define o que pode ou não ser visto. O erótico representa a estetização da representação sexual, demarcando os limites da sexualidade que é permitida dentro da categoria do estético.

Para a arte, o nu feminino está tanto no centro quanto nas margens. No centro porque, dentro do discurso da história da arte, as obras do corpo feminino são vistas como a culminação visual das estéticas renascentista e iluminista. No entanto, essa autoridade está sempre sob ameaça, pois o nu feminino também está na fronteira da categoria artística, correndo o risco de escorregar para o pornográfico. Como a pornografia pode ser definida como qualquer representação visual que atinja um certo grau de explicitação sexual, no seio dos ideais tradicionais, a categoria artística precisa ser protegida para não ser engolida por essa da cultura visual.

Em termos de metodologia, Lynda Nead combina crítica feminista, teoria da arte e análise discursiva. Seu método permite examinar obras buscando compreender como os discursos culturais e artísticos constroem a legitimidade da categoria estética do nu feminino na tradição ocidental. A autora insere sua análise dentro de uma perspectiva histórica, contextualizando o nu feminino desde o Renascimento até o século XX, evidenciando como diferentes períodos mobilizaram estratégias visuais e narrativas para enquadrar a nudez feminina.

A teoria da cultura visual é utilizada para compreender o impacto das normas culturais na construção da imagem da mulher. Assim, sua abordagem interdisciplinar demonstra que a arte tem um papel ativo na formação das percepções sociais sobre gênero e sexualidade, desafiando a visão tradicional da história da arte e expondo as complexas relações de poder envolvidas na representação do nu feminino.

The Female Nude é uma obra de impacto para a crítica feminista e a discussão do nu feminino na história da arte e na cultura visual, inclusive na contemporaneidade, enriquecida com argumentos embasados e fontes teóricas oriundas de diferentes campos, incluindo filosofia, psicanálise e antropologia. Reconhecendo a limitação de escolha imposta pela autora, uma lacuna está na ausência de uma análise mais aprofundada sobre a agência das mulheres na produção e recepção dessas imagens. Isso tornaria o discurso sobre o nu feminino, frequentemente estruturado para o prazer visual do espectador masculino, menos unilateral, além de conferir uma postura menos passiva às mulheres frente a esse processo.

Outro limite da obra é a tendência de tratar o nu feminino dentro de uma perspectiva ocidental e eurocêntrica, focando principalmente na tradição renascentista e na arte acadêmica. Embora esse recorte faça sentido dentro do argumento principal da autora, ele acaba deixando de lado a diversidade de representações do corpo feminino em outras culturas e períodos históricos. A inclusão de uma análise comparativa com outras tradições artísticas poderia oferecer uma visão mais abrangente sobre a construção cultural da nudez e suas variações fora do contexto europeu.

Ainda assim, *The female nude: art, obscenity and sexuality* permanece um texto essencial para quem deseja compreender a relação entre arte, gênero e poder. Sua metodologia rigorosa e sua argumentação bem fundamentada continuam sendo influentes no debate acadêmico, especialmente em questões sobre a normatização da imagem feminina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Clark, K. (1956). *The nude: a study in ideal form*. 1 ed. Nova Jersey: Princeton University Press.

Derrida, J. (1987). *The truth in painting*. 1 ed. Chicago: University of Chicago Press.

Douglas, M. (1966). *Pureza e perigo*. Campinas: Editora Perspectiva.

Mello, J. (2024). *O corpo gordo e o grotesco: gênero, política e transgressão na arte contemporânea*. 1 ed. São Paulo: Dialética.

Nead, L. (1992). *The female nude: art, obscenity and sexuality*. 1 ed. Londres: Routledge.

Júlia Almeida de Mello.

Graduada em Artes Visuais (Claretiano Centro Universitário), Licenciatura Plena em Música (Universidade Federal do Espírito Santo) e Bacharelado em Design, habilitação em Moda e Vestuário (Fundação de Assistência e Educação). Mestre em Artes (Universidade Federal do Espírito Santo) e MBA em Design e Produção de Moda (Universidade Vila Velha). Doutora em Artes Visuais (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes). Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA). Idealizadora e proprietária da marca de vestuário Blue Tree (2009-atualidade). Av. Horácio Macedo, 2151 – Faculdade de Letras, Térreo, Bloco D – Espaço EBA, Cidade Universitária – Ilha do Fundão, CEP: 21.941-901, Rio de Janeiro, RJ. E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>.

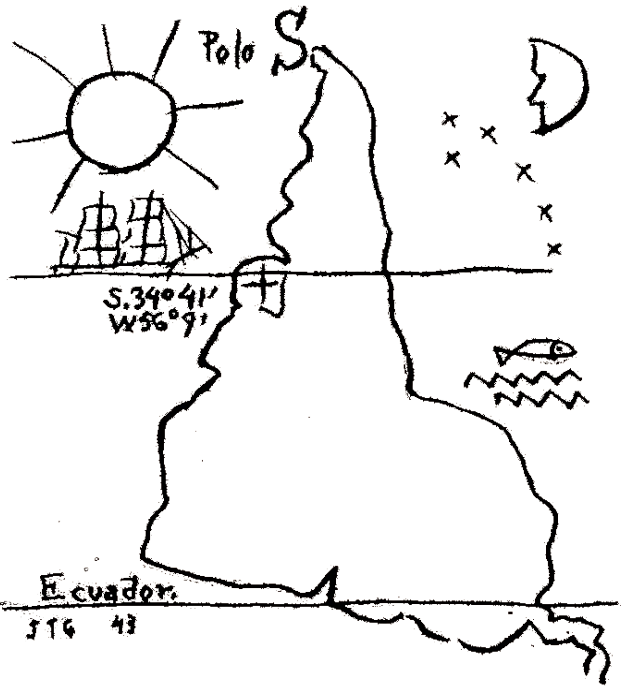
Receção: 04-09-2024

Aprovação: 10-01-2025

Citação:

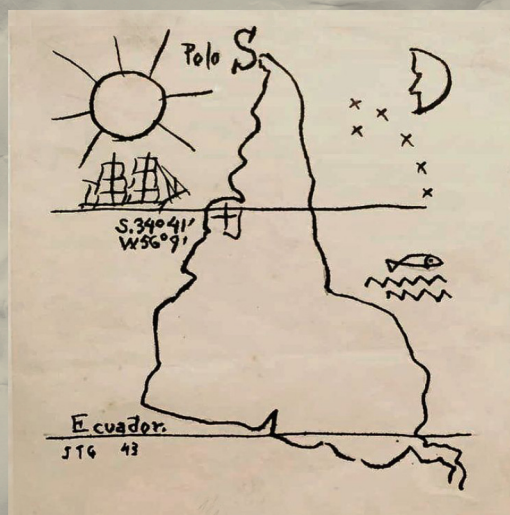
Mello, J. A, de (2024). O corpo feminino nas nuances do nu e do despido: Uma resenha do livro *the female nude: art, obscenity and sexuality*. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3) Volume Especial, pp. 102-108 ISSN 2184-3805. DOI:<https://doi.org/10.21747/21843805/tavespn3r2>





Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Brasil em perspectiva



Organização

Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos
Sabrina Parracho Sant'Anna