



# *ARTE & CRÍTICA*

ANO XXI - Nº 66 - JUNHO 2023



**abca**

Associação Brasileira de Críticos de Arte

**ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte**

Presidente

**Sandra Makowiecky**

**Revista Arte&Critica**

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

**Alexandre Sá Barretto da Paixão [UFRJ]**

**Ana Lúcia Beck [UFG]**

**Annateresa Fabris [USP]**

**Carlos Terra [UFRJ]**

**Diana Weschler [UNTREF/Argentina]**

**Gonzalo Leiva [PUC/Chile]**

**Jacques Leenhardt [EHESS/França]**

**Jesus Pedro Lorente [AICA e UNIZAR/Espanha]**

**Luana Maribele Wedekin [UDESC]**

**Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]**

**Percival Tirapelli [UNESP]**

**Rodrigo Vivas [UFMG]**

**Sandra Hitner [UNICAMP]**

**Sandra Makowiecky [UDESC]**

**Tadeu Chiarelli [USP]**

**Viviane Bashiroto [UDESC]**

Coordenação

**Leila Kiyomura**

Edição de arte e diagramação

**Fernanda Pujol**

Edição Geral

**Leila Kiyomura [USP]**

**Maria Amélia Bulhões [UFRGS]**

Editoria Arte/Atualidades

**Sylvia Werneck [USP]**

Editoria Arte/Diversidade

**Alessandra Simões Paiva [UFSB]**

Editoria de Arte/História

**Alecsandra Matias de Oliveira [USP]**

Editoria Arte/Internacional

**Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]**

Editoria Arte/Meio Ambiente

**Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]**

Editoria Arte/Tecnologia

**Lilian França [UFS]**

Jornalista responsável

**Leila Kiyomura**

MTB 11.968-48-41-SP

Design página web

**Fernanda Pujol**

Programação página web

**Alessandra Klein**

<https://abca.art.br/arte-critica/>

**Arte & Crítica**

**ano XXI - nº66 - junho 2023**

Imagem da capa: **Irineu Garcia, Passagens/paisagens, 1999-2009. Foto: Estúdio Zago.**

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

*Caro leitor,*

Nossa revista *Arte & Crítica* reúne, nesta edição, artigos que mostram a importância da presença da arte na sociedade e sua repercussão em diferentes âmbitos. Na coluna *Internacional*, Lisbeth Gonçalves Rebollo, atual presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, conversa com Malgorzata Kazmierczak, crítica da AICA da Polônia, onde será realizado o Congresso da AICA em novembro próximo. O texto de Helena Vivas, uma jovem crítica da Venezuela, aborda os desafios que a arte enfrenta diante de um mar avassalador de informações, imagens e a saturação de estímulos do mundo atual.

Lilian Cristina França enfrenta em suas reflexões as complexas implicações que os sistemas de inteligência artificial estão colocando para a criação artística. Frantjesco Ballerini aborda a arte milenar africana, que se destaca em museus dos Estados Unidos e Europa, valendo milhões de dólares e admirados no mundo inteiro e que neste momento se encontram no impasse dos movimentos pela devolução das obras para o continente natal. Nesta mesma linha de abordagem, Tadeu Chiarelli apresenta um panorama sobre a apropriação física e simbólica do Manto Tupinambá pela arte e pela cultura visual do Ocidente, do século 16 até o presente.

Na continuidade de abordagens de artistas, Carlos Perktold observa o seu encantamento diante da beleza da obra de *Marcel Gromaire: um humanista a toda prova*, como comenta o autor. Donny Correia faz uma análise sobre as relações entre as poéticas futuristas de italianos

como Marinetti, Bragaglia e Carrà, em suas obras plásticas e manifestos, e os desdobramentos dessa estética no cinema de invenção, a partir das grandes transformações geopolíticas deflagradas pela Primeira Guerra Mundial e da noção de um cinema revolucionário.

Na seção de *Exposições* temos *Poty entre dois mundos*, um recorte da maior coleção já doada ao Museu Oscar Niemeyer, apresentada por Maria José Justino; São 4500 obras em diversas técnicas - dos desenhos às metálicas gravadas, xilogravura, litografia, além de escultura e mural.

Sandra Rey escreve sobre a mostra *Incertezas em Gaia* apresentada no Museu da Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) e na galeria do Centro Cultural da UFRGS. Segundo a autora, com diferentes meios - fotografia, vídeo, esculturas, objetos e instalações - os artistas friccionam, provocam fomentam, e impulsionam as práticas e os processos na arte neste momento em que o mundo contemporâneo atravessa uma crise ecológica, política, econômica e social sem precedentes, com as incertezas que cercam nosso destino no planeta.

Leila Kiyomura comenta a exposição *Imagem-Testemunho*, no Centro MariAntonia da USP, com a curadoria de Priscila Arantes, que reúne 41 das mais de 300 obras produzidas por homens e mulheres encarceradas, no período da ditadura, nos presídios de São Paulo. Um acervo que foi cuidadosamente guardado pelo casal Alípio Freire e Rita Sipahi, que hoje está sob a responsabilidade do Memorial da Resistência.

Na seção *Livro*, Alexandre Araújo Bispo comenta *A virada decolonial na arte brasileira*, de Alessandra Simões Paiva, que oferece ao leitor uma detalhada pesquisa sobre as mudanças sociais e culturais que vêm ocorrendo há quase uma década, no cenário das artes visuais no País.

Finalizando, os leitores vão apreciar o *Ensaio Visual* da artista Juliana Stein com a curadoria de Agnaldo Farias. Queremos destacar que estamos apresentando estes ensaios sob a forma de uma exposição virtual, de maneira que um curador sempre convida um artista e o apresenta para a exibição de sua arte.

Agradecemos a todos que nos acompanham e colaboram neste trabalho de trazer testemunhos da crítica de arte, em nosso País e no mundo, de forma crítica e comprometida com a pesquisa e a reflexão.

Atenciosamente

*Leila Kiyomura*

*Maria Amélia Bulhões*

# SUMÁRIO

## INTERNACIONAL

8

*AICA ON POLAND'S CULTURAL SCENE*

LISBETH REBOLLO GONÇALVES

16

*BAJO EL MISMO SOL*

HELENA VIVAS

## ARTES & TECNOLOGIA

26

*AS COMPLEXAS IMPLICAÇÕES  
DOS SISTEMAS DE INTELIGÊNCIA  
ARTIFICIAL PARA A CRIAÇÃO  
ARTÍSTICA*

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

## ARTIGOS

38

*PROGRESSISTA NA ARTE; FASCISTA  
NA GUERRA*

DONNY CORREIA

56

*PODER SUAVE AFRICANO ROUBADO*

FRANTHIESCO BALLERINI

64

*O MANTO TUPINAMBÁ COMO  
MATÉRIA E SÍMBOLO. ALGUMAS  
ANOTAÇÕES*

TADEU CHIARELLI

84

*POTY, ENTRE DOIS MUNDOS*

MARIA JOSÉ JUSTINO

94

*MARCEL GROMAIRE: UM HUMANISTA  
A TODA PROVA*

CARLOS PERKTOLD

# **SUMÁRIO**

## **LIVROS**

**100**  
***OTIMISMO CRÍTICO: UMA APOSTA***  
***DECOLONIAL***  
**ALEXANDRE ARAUJO BISPO**

## **EXPOSIÇÃO**

**108**  
***INCERTEZAS EM GAIA***  
**SANDRA REY**

**136**  
***QUANDO A ARTE ENFRETOU A***  
***TORTURA.***  
***E DEVOLVEU O DESAFIO DA LIBERDADE***  
**LEILA KIYOMURA**

## **ENSAIO VISUAL**

**144**  
***O QUE SE PASSA***  
***QUANDO SE FECHA OS OLHOS?***  
**JULIANA STEIN**  
**AGNALDO FARIAS**



Fig. 1: Małgorzata Kazmierczak. Photo: Paweł Zakrajewski

INTERNATIONAL/INTERVIEW

## AICA ON POLAND'S CULTURAL SCENE

LISBETH REBOLLO GONÇALVES  
ABCA/SÃO PAULO

The importance of the AICA Congress to be held in Poland in November this year is the topic of conversation between Lisbeth Rebollo Gonçalves and Polish critic Malgorzata Kazmierczak.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** - What is the importance for the Polish Cultural Scenario of this AICA Congress that will take place in November?

**MALGORZATA KAZMIERCZAK** - AICA in Poland is a recognizable brand name. Polish art critics and cultural workers have always had connected it with its heroic past before the fall of the iron curtain in 1989. So far, we hosted Congresses in 1960, 1975 and 1999. Each of them was memorable. The last Congress - in 1999 - happened when we were still struggling after the neoliberal “shock therapy”. To understand the significance of the presence of the international art community in Poland in 2023, however, we need to go back to 2015, when the populist “Law and Justice” party took power. I think a lot of what is happening in Poland, happened also in Brazil under Jair Bolsonaro. Since 2015, we have observed a systematic takeover of art institutions by politically established managers - usually people without institutional experience. The freedom of expression

has also been challenged, which is not a new phenomenon, but the number of cases of so-called “blasphemy law” or “insulting religious feelings” which is penalized by up to 2 years in jail, has raised dramatically. In 2020 itself there were 29 cases that were taken up by courts, 8 people were declared guilty, out of whom 4 received imprisonment sentences. Let me notice that judges are nominated by the State Council of Judges which is under the control of the Minister of Justice, so this trend is not a coincidence.

Our government runs anti-LGBT and anti-abortion campaigns, it also chases so called “anti-polonism” which prosecutes anyone who would say that Polish citizens had anything to do with the crimes of the Holocaust. The ruling party became terribly sensitive towards LGBT issues and symbols, reproductive laws and even referring to the protests that happened especially in 2019 (against the prosecution of the LGBT community) and in 2020 (against the tightening of the anti-abortion law). Artworks on these topics or even roughly relating

to them have been removed from exhibitions. The same happens with artworks that might have anything to do with the refugees - that became an issue after the outbreak of the humanitarian crisis on our Belarusian border. Of course, I do not have to mention the economical censorship - so total lack of funding for projects which are not in tune with the government’s ideology, including no funding for the AICA Congress in Kraków.

There is also something that I call the “appropriation of the term censorship”. As early as 2016, the Deputy Minister of Culture, Wanda Zwinogrodzka, articulated the cultural agenda of the state: “The aim of this new policy should not be [...] a will to reconstruct an inherited tradition according to a pattern of contemporary political correctness that re-educates backward Poles for postmodernity.” It is clear, that for the right-wing ideologists, writers, and curators “the freedom of expression” is freedom of hate speech and the freedom to claim anti-scientific opinions in the public domain. In

art institutions we see exhibitions such as *Political Art* curated by Piotr Bernatowicz and Jon Eirik Lundberg, to which they invited artists such as Dan Park, who was sentenced multiple times for hate speech in his native Sweden. According to the organizers, this exhibition proves that there is freedom of speech in Poland, even though it is constantly being threatened by the “new political order” of the left (who have around 5% of seats in the Polish parliament). I think it is important to inform the international community about the complexity of the situation, and we will take the opportunity to discuss this during a special panel about the situation in Poland.

At the same time, when I travel around the world, I have a feeling that art in Poland is doing well, and Polish artists deserve to gain more visibility in the international art scene. I think what AICA colleagues can give us is the moral support that we constantly need in order not to lose the spirit. The Congress can also have practical results - noticing artists who pay much higher price to

keep working than their colleagues from Western Europe.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** – Could you talk about the theme of the Congress? What are the perspectives that the theme of this congress can rise in the field of art criticism?

**MALGORZATA KAZMIERCZAK** – The last two or three decades in our region of Eastern Europe were the time of intensive infrastructure development. At the same time - in the whole world we have heard voices, that modern institutions are unable to respond to the current cultural or political disputes, and even more - the long-term economic and ecological crises that shake the very foundations of modernity. The occupy museum movement paid attention to the horrible working conditions of employees in institutions which often claim to promote socially engaged art. We also started to discuss the (lack of) sustainability of museums, which consume enormous amounts of power and produce large amounts of non-recyclable and toxic waste.

This frequently happens even during exhibitions about the climatic crisis, which is pretty ironic. We recently faced the specific types of protests of ecologists attacking artworks, which caused discussions about the involvement of fossil fuel companies in the art sector. A big issue is also the decolonization of art museums. In countries in which populist governments started taking over institutions, we needed to rethink the modes of resistance and self-organization. When the Covid-19 pandemic started, we started to question the role of art institutions altogether. In our region, the important context is also the Russian aggression on Ukraine, which also means the destruction of cultural institutions. Here, the discussion started about the values that will define the trajectory of institutional reconstruction. In the call for papers, we encouraged our colleagues to provide examples of critical and curatorial approaches to those new challenges, and I am sure we will experience fascinating discussions.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** - What are the main points the congress will discuss concerning the proposal focused on “Art Criticism and the Institutionalization of Art”?

**MALGORZATA KAZMIERCZAK** - Currently, we are evaluating the proposals, but from what I already see, most of them treat about the decolonization of museums and the alternative approaches to curating and self-organizing. Some also include the role of AI and some add a post-humanist perspective. We have many proposals from our region, which inevitably will provoke a discussion about auto-colonialism of the post-Soviet countries. This perspective can also be transferred to other areas affected by colonialism.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** - Could you tell us about the post-congress activities in Romania?

**MALGORZATA KAZMIERCZAK** - There are two cities on the program - Bucharest - the capital, where the highlight will be a great retrospective of Brâncuși,

and Timișoara, which is a European Capital of Culture this year. We will spend one intensive day in each of these cities, and we'll meet cultural workers and curators. Timișoara is a town where the revolution of 1989 started in Romania, and I think, especially for foreigners, it will be fascinating to see the exhibition entitled “(r)evolution? lived histories 1945-1989-2022” at the headquarters of the Revolution Memorial Association. We need to remember, that in Romania the regime was one of the most atrocious in the region. The 1989 revolution, unlike in other Eastern Bloc countries, where we went through the so-called “Velvet Revolution”, brought 1104 victims in Timișoara and Bucharest. Romania under Nicolae Ceaușescu was tightly isolated and destitute, even for Eastern Europe standards, because of the monumental investments he made, and the draconian plan to pay back the country's debt. All sorts of protests were suppressed by the *Securitate* - one of the most brutal special services in the Eastern Bloc, which hired the highest number of

secret agents. They were responsible for the imprisonment of hundreds of thousands, and the torture and death of thousands of people. The exhibition will be a mixture of historical documents with artistic interventions. There will also be a large mixed media exhibition entitled “after SCULPTURE / SCULPTURE after”, which the curators announce as a “kaleidoscopic presentation of the evolution of Romanian sculpture”. I'm sure it will be very intriguing for everyone, as Romanian art has not yet gained as much attention as it should.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** - In addition to the Congress, what are the projects being developed by AICA Poland?

**MALGORZATA KAZMIERCZAK** - AICA Poland has been a quite active actor in the cultural scene in Poland. Our biggest recent project is realized together with AICA Slovakia, AICA Czech Republic and AICA Hungary as part of the Visegrád Fund Grant that we received for the publishing of an

“Anthology of Art Criticism Published After 1989”. We are co-operating in a team comprising Vlasta Noshirova (AICA Czech Republic), Jana Gerzova, Lydia Pribisova, Maria Hlavajova (AICA Slovakia), Kata Balazs and Július Huth (AICA Hungary) and Magdalena Ujma (AICA Poland). I am coordinating the project. In our team, we organized two webinars devoted to art criticism after 1989 thanks to AICA International grant, and we are planning at least two more. We are pretty active in the media - radio and television, and comment both on current issues connected with the cultural policy, and the exhibitions and events. We also developed a program called “AICA on tour” in which the Board organizes presentations and panel discussions in the galleries which need our support because of censorship or other form of political pressure. Finally, we have a column in an online magazine *Czas Kultury* called “metacritique”. The new president, Arkadiusz Półtorak, would also like to start a residency program for art critics. The essays written during those residencies could be published

as a series. We would also like to make a professional report about the state of Polish art criticism. It would be a starting point for a discussion on how to improve it. We aspire to become not only an organization of experts, but also an NGO, which would be able to defend the rights of our members.

**MALGORZATA KAZMIERCZAK**

Ph.D. in History. Since 2004 an independent curator of art projects in

Poland and USA, especially performance art events. Researcher and author of many essays and reviews. Between 2011-2014 - editor and translator of <http://livinggallery.info>; 2006-2012 - president of the Foundation for the Promotion of Performance Art “Keshet” in Kraków, Poland; 2012-2014 - managing editor of the Art and Documentation journal; 2014-2016 - director of the City Art Gallery of Kalisz, Poland. Between 2016-2017 - editor-in-chief of the Publishing House and Assistant Professor at the Faculty of Painting and New Media of the Art Academy of Szczecin, Poland. Currently an Assistant Professor at the Pedagogical University of Krakow. Since 2020, vice-president of AICA Poland and AICA International.

### **LISBETH REBOLLO GONÇALVES**

Lisbeth Rebollo Gonçalves holds a degree in Social Sciences from the University of São Paulo (1970), a Master's in Sociology from the University of São Paulo (1978) and a PhD in Sociology from the University of São Paulo (1985). She is a professor at the School of Communications and Arts at the University of São Paulo. Works in the following areas: Brazilian art, contemporary art, international art and art criticism. She served as director of the Museum of Contemporary Art at the University of São Paulo from 1994 to 1998 and from 2006 to 2010. She was president

of the Brazilian Association of Art Critics, ABCA, from 2000 to 2006 and from 2010 to 2016; Vice President of the International Association of Art Critics AICA, from 2006 to 2008 and from 2010 to 2012; Professor of the Interunit Graduate Program in Aesthetics and Art History - PGEHA USP and Coordinator of the Graduate Program in Latin American Integration - Prolam/USP. Since November 2017, she has been President of the International Association of Art Critics - AICA (re-elected for the 2020-2023 term).

Source: Curriculum Lattes.



Cuando nos disponemos a pensar o definir la modernidad, un mar avasallante de información e imágenes puede presentarse en nuestro imaginario. Qué sería, sino la representación más clara de estos tiempos: esa saturación de estímulos, en constante expansión como el universo mismo.

El sistema social actual está basado multifacéticamente en distintas dinámicas de explotación<sup>1</sup>, unas más sutiles, otras más directas. Desde el establecimiento de patrones de conducta instaurados por necesidades que responden a intereses modernos, industriales, desnaturalizados, ajenos al ritmo de las necesidades fisiológicas humanas; hasta formas más directas y violentas, que rememoran a tiempos arcaicos, antiguos, donde la innovación no tenía ningún tipo de connotación moral ni espiritual, sino basada únicamente en la magnificencia estructural, (como las pirámides, las catedrales hasta llegar a los modernos rascacielos) o, también, basada en la fascinación científica-tecnológica: magníficos mecanismos y descubrimientos empleados para innovaciones que persiguen intereses

propios de estrechos y reducidos grupos humanos, cuya perspectiva desde privilegio puede llegar a anular terrenos donde verdadera innovación y tecnología es, de hecho, extremadamente necesaria.

No es un secreto ni una invención: de hecho, si vamos a una revisión histórica encontraremos este patrón, esta dinámica de explotación, en múltiples escenarios: modelos de comunidades enteras, que se establecen en torno a satisfacer los deseos específicos de un grupo selecto y particular.<sup>2</sup> Desde antiguos tiempos inmemoriales, cuando los egipcios adoraban faraones y dioses, y con esta narrativa levantaban cuerpos enteros de trabajo para construcciones masivas y monumentales, hasta llegar a los tiempos contemporáneos, donde ya no podemos siquiera saber cuáles bienes, productos o procesos que conforman nuestra cotidianidad, nuestro día a día, están basados en sistemas de explotación a comunidades enteras. Aparecen así estos grupos humanos particulares que se encuentran marginados de la consideración, siendo explotados directamente por sus

**INTERNACIONAL**

## **BAJO EL MISMO SOL**

**HELENA VIVAS**

**VENEZUELA - ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA**

victimarios, posteriormente por las empresas que mercadean con materia prima cuya procedencia no tiene un certificado ético, y finalmente por los consumidores, el explotador cómplice, silente e ignorante. Sólo que, ya en estos tiempos, la excusa, la narrativa de la divinidad como pretexto es suplantada por un nuevo dios que adorar: la producción masiva y la obtención de recursos a mínimo costo.

A diferencia de otras épocas, en las últimas décadas, temas que antes no eran siquiera considerados problemáticas comunes, se han empezado a tratar en varios ámbitos de la sociedad: desde movimientos legislativos que buscan concientizar y dar fin a estas dinámicas violentas y abusivas<sup>3</sup>, hasta procesos artísticos particulares que invitan a revisiones y nuevas reflexiones sobre estos procesos, que han sido instaurados y normalizados desde hace tanto. La artista afroamericana Kara Walker, con su obra “*A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby*” realizada en el marco de la demolición de la fábrica de azúcar Domino, en Estados Unidos,



Fig. 1: Kara Walker, *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby*. Fabrica de azúcar Domino, Brooklyn, New York, 2014.

en 2014, nos expone maravillosamente esta dinámica histórica, realizando una reinterpretación escultórica monumental de la figura de la Esfinge, sólo que esta vez, acabada con una cubierta de azúcar sobre la que se esculpen los rasgos negros de esta mujer, que pasiva se encuentra, dispuesta a las miradas de quien acceda, como una oda a la belleza

oculta, relegada a la explotación: ahora dispuesta en su más gloriosa y magnífica forma. Alrededor de esta mujer, que fácil puede llegar a parecer una diosa, hay niños. Niños que cargan con ellos cacao, bananas, cestas. Es incierto si lo que llevan es ofrendas o carga de trabajo. ¿O es que podrían ser ambas cosas, a la vez? Estas esculturas están realizadas en

melaza, la cual con la temperatura ambiente empieza a derretirse, poco a poco, goteando y desfigurando, muy sutilmente, el aspecto de estos niños, sin hacerlos perder su corporalidad, que siempre evoca a lo infantil. El logro plástico de esta obra no sólo alinea los intereses de la artista con el resultado, al estar realizada con su material de interés conceptual (la caña de azúcar y sus derivados), sino que, además, le da un carácter de temporalidad poético, e increíblemente pertinente. La lenta, y visible atrofia de la infancia, la descomposición agónica, chorreante e indetenible, como un llanto de melaza, de miles de niños, de miles de madres, que a través de la historia han venido a la experiencia de la vida a ser explotados, a verse reducidos a un abstracto, a ver su infancia, su vida, irse, desfigurarse, sin capacidad de hacer nada para detenerlo, sin siquiera entender el proceso del que forman parte, sino en una existencia sumisa, limitada, imposibilitada de soñarse distinta, condenada a no tener otra vida que no transite por ser explotada.

En este mundo moderno, en el espiral descendente de la injusticia social, la posibilidad de soñarse distinto es casi un privilegio. Kara Walker nos habla particularmente del azúcar, pero esta dinámica de esclavitud, trabajo forzado o trabajo no remunerado y explotación infantil, la podemos encontrar en muchos otros productos de consumo masivo hoy en día. El azúcar, el cacao<sup>4</sup>, el café<sup>5</sup>, el aceite de palma<sup>6</sup>, por nombrar unos cuantos, son sabidos focos de explotación que participan activamente en la sociedad, en la industria, y que son mantenidos, en labor prima, por estos grupos humanos que no pueden acceder siquiera a un imaginario de lo que otra vida podría ser. A penas un par de escalones más arriba en este espiral, donde este grupo alienado se encontraría, nos hallamos con otro: el que sí puede acceder a breves sueños, como destellos de otra vida. Las migraciones, como el fenómeno que conocemos hoy, constituye una dinámica totalmente moderna.<sup>7</sup> Principalmente, porque en otros tiempos, tan sólo un siglo atrás, las facilidades y tecnologías que

permiten la movilidad de distancias tan largas eran otras, y su acceso era también algo más limitado. Si vamos a la contemporaneidad, tenemos que considerar como factor de influencia la estrecha interconexión e inmediatez comunicacional que existe. Vivimos un mundo que se crea y se piensa a través de sus redes inmateriales, viviendo en una identidad postnacional, que puede prescindir de la pertenencia individual a un territorio. Esto, podemos entender, hace a ciertas comunidades más susceptible a desear moverse, cambiar, acceder a otra experiencia, otra manera de vivir. Muchos, concretan este sentir y se determinan a emprender este viaje hacia la vida del inmigrante, con el sueño de una existencia más digna. A partir de esta decisión personal de miles de individuos, se crea una de las grandes brechas de injusticia social: los grandes grupos migratorios, que parecen ser un grupo social algo más visualizado que el anterior, pero, igualmente, coexiste dentro de un marco de explotación que lo matiza y difumina: un panorama productivo de alto tráfico, con miles



de participantes, donde la sensibilidad y la empatía no parece ser un protagonista, haciéndolos así ser blancos, presas fáciles que se prestan para trabajos en condiciones no aptas, con pagas poco dignas y escaso respeto a su identidad y valor individual, donde sus sueños de una mejor vida se ven reducidos a convertirse en un indocumentado e inconmensurable grupo humano que se desempeña, casi, como una maquinaria más del sistema de producción.<sup>8</sup>

El tránsito al que se someten estos individuos, motivados por sus anhelos, va más allá de cruzar una frontera. Hay en paralelo un tránsito por grandes encrucijadas emocionales que sólo se conocen al momento de emprender el viaje, el cual se funde como una suerte de metamorfosis, a la que acompañan muchas realizaciones que reposaban detrás del espejismo de ese sueño, esa fantasía de lo que el mundo podría ofrecer. Estas sólo pueden ser halladas en el destino, en la experiencia particular que cada individuo tendrá en su migrar. Para algunos, por fortuna, la experiencia migratoria puede ser feliz, plena, con aceptación e integración a su entorno, donde aquel ajeno logra ser reconocido y respetado, abriendo espacios de encuentro con sus diferencias. Cuando se trata de migraciones de individuos del tercer al primer mundo, este escenario es algo difícil, ya que más que una decisión planificada, este migrar está basado en profundas carencias, su más grande herencia. El individuo

Fig. 2: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007. Tate Modern.

migrante, el soñador, debería tener recursos, no sólo económicos, sino también sociales y culturales para lograr adaptarse con éxito en una estructura social tan distinta a lo que le ha sido inculcada y en la que se ha acostumbrado a manejarse. Lograr esto, como migrante, es la excepción a la norma.<sup>9</sup>

Para los habitantes del estructurado primer mundo, comprender las motivaciones y necesidades de este otro grupo humano, migrante y soñador, de aquel mundo sub-desarrollado, resulta algo abstracto y complejo. Podríamos presumir que existe también el factor de una naturaleza desinteresada, nuevamente desde la perspectiva del privilegio, circunstancia en la que fácil se gesta la no-necesidad de mirar al otro, de aproximarse y comprenderlo. La artista colombiana, Doris Salcedo, nos presenta una interpretación de esta distancia social con “*Shibboleth*”, instalación presentada en el Tate Modern en 2007, que consiste en una gran grieta que atraviesa, larga y profundamente, el suelo de esta institución inglesa.

Esta marca, que podemos semejar como una herida, abre, metafórica y literalmente, un abismo de reflexiones sobre la humanidad de estos conflictos sociales, tan complejos e interconectados, con una expansión tan incierta y agresiva, como podemos evocar es el fenómeno en el que una gran grieta es concebida. Semejante al conflicto que refiere, conectar con la propuesta de la artista requiere una disposición a la sensibilidad de parte del espectador: querer detenerse, asomarse y mirar en la profundidad del conflicto, que al igual que sucede en la obra de Salcedo, es difícil determinar su origen, su principio y su final, si es que hay alguno, ya que, aun limitando la grieta a los extremos que decretan su longitud, queda en ella la profundidad, inconmensurable para el espectador, al cual esa dimensión honda, distante, esa suerte de inframundo, es un lugar inaccesible. Respecto a la participación del espectador, es interesante en esta obra que, al aparecer la interacción, el público escoge, espontánea e inocentemente, uno de los extremos,

tomando partido, haciendo que esta grieta se convierta, por un momento, en la viva metáfora a la que la artista refiere, una división que genera aquel perverso y sutil: “nosotros y aquellos”.

Ambas propuestas, la de Kara Walker y Doris Salcedo, nos señalan temas y problemáticas que, aunque su origen no es para nada reciente, las perspectivas, simbolismos y consideraciones desde cuales se aproximan, constituyen expresiones con una sensibilidad totalmente contemporánea, con una comprensión de la complejidad de los conflictos de esta era. Estos viejos, grandes, profundos, siniestros y complicados problemas sociales que han crecido, mutado y trascendido de maneras insólitas, en una especie de bestialización humana, hasta el siglo XXI, requieren una visión más abierta, libre e inclusiva para poder ser abordados abarcando la verdadera dimensión de su complejidad. Para lograr esto, es necesario pasar por el proceso que las artistas proponen: más que una supuesta solución o una expresión de rencor y discriminación, nos dan una ventana a la observación,



una posibilidad de ver directamente a estas situaciones de explotación que permanecen ocultas y, en apariencia, ajenas a nuestra realidad. Estas propuestas nos acercan, tan sólo un poco, a una experiencia más humana ante estas realidades y traen una posibilidad de concebir un imaginario hacia la existencia de esos “otros”.

Para pensarnos fuera de este sistema de injusticia social, que se fundamenta en la explotación humana, y, en conjunto, en paralelo, en sinergia y contradicción, con la explotación de los recursos naturales de una manera igual de atroz y devastadora; para realmente poder vernos fuera de todo ello, hace falta ir a una fibra muy humana, es necesaria la búsqueda de estas cercanías, de estas propuestas donde los espectadores puedan hacer caminos propios hacia nuevas comprensiones de las distintas condiciones de vida coexistentes hoy día en esta compuesta, compleja y multifacética modernidad. Gestar esta mirada es necesario porque, como sociedad moderna, estamos arrojados a este panorama, que puede llegar a ser tan oscuro y hostil como las situaciones humanas antes descritas, y, queriéndolo o no, todos somos cómplices y partícipes.

*En la Instalación de Olafur Eliasson, “A Weather Project”, presentada en el Tate Modern en el 2003, podemos hacer una alegoría de esta realidad en la que todos estamos inmersos. Esta instalación invasiva, compuesta por un gran sol de luces led que da luz y calor a quien lo visita, tiene una*

Fig. 3: Olafur Eliasson, *A Weather Project*, en la Sala de Turbinas del Tate Modern, desde Octubre 2003 hasta Marzo 2004.

característica que nos es de interés analizar: una vez el espectador accede a la sala, ya es parte, co-creadora y a la vez protagonista de la obra. Ha pasado a formar parte de un colectivo, junto todo aquel que está compartiendo la experiencia con él simultáneamente, mientras se adentra en una experiencia totalmente individual: la percepción del calor y la luz que invaden la sala de turbinas del Tate. Puede ser interesante pensar que, en la experiencia que nos presenta Eliasson, el factor de la creación humana como generador de la obra es evidente: sabemos que son luces led y máquinas de humo las que forjan el ambiente, en lo que pareciera pretender semejar un fenómeno natural. Deja evidencias de no serlo, de ser invención, aunque se confunda con norma natural.

Cuando contraponemos esta posibilidad interpretativa con la narrativa de las dinámicas sociales de explotación e injusticia social que nos exponen las obras anteriores, de Walker y Salcedo, podemos abrir espacio a reflexiones sobre la responsabilidad individual, el pensamiento crítico y la sensibilidad que aplicamos a nuestra cotidianidad. Bajo la luz de la obra de Eliasson, ver la condición de la esclavitud y la explotación infantil, o asomarse a la profunda distancia social que divide el mundo como una gran grieta, es también mirar hacia uno mismo. Este diálogo, que está conformado por tres grandes instalaciones, propone adentrarse, de una forma compuesta, en una experiencia de profunda compasión y responsabilidad: es decidir ver,

Fig. 4: Collage digital, por Helena Vivas.



bajo el incesante calor del sol led, a los niños de melaza derretirse y desaparecer en su faena, mientras sus restos podrían desvanecerse hacia aquella grieta, que distante parece poder, en cualquier momento, devorar todo aquello. Es una propuesta a crear un puente sobre ese perverso “otro” que se instaure como pretexto de explotación y marginación; una propuesta que estimule abrir caminos hacia nuevos compromisos individuales que, como colectivo, podrían movilizar los procesos necesarios para que el cambio en la estructura social suceda. Tomar este compromiso individual, es naturalmente complicado, porque parece inútil, insignificante ante aquel monstruo omnipotente de la explotación. Precisamente por esto, esta propuesta no busca solventar un problema, tan instaurado en la raíz de nuestra dinámica social, pero cuánto valor puede tener, que como sociedad nos demos la oportunidad de hacernos responsables, participando en un proceso de dignificación a los grupos marginados y explotados, que puede empezar por un simple, pero muy valioso: sé que estás allí.

## NOTAS

1 En el blog de la Organización Anti-esclavitud ([www.antislavery.org](http://www.antislavery.org)) hay una publicación particular “Esclavitud hoy: esclavitud en la cadena de producción” (Slavery today: slavery in supply chain) que analiza esta problemática.

2 Esta dinámica se presenta con claridad en el ensayo “Slavery and Its Transformations: Prolegomena for a Global and Comparative Research Agenda” por Matthias van Rossum, publicado online por la Prensa Universitaria de Cambridge, 29 de Junio, 2021.

3 La publicación de Esclavitud Moderna en Australia, 2018, presentada por el gobierno Australiano es un ejemplo de estas manifestaciones.

4 “The NO project” ([www.thenoproject.org](http://www.thenoproject.org)) presenta una investigación específicamente de la esclavitud en la producción de cacao en 2015

5 Expuesto en “Bitter Origins: Labor Exploitation in Coffee Production” escrito por Alice Nguyen, publicado para “The Borgan Project” ([www.borgenproject.org](http://www.borgenproject.org)) Septiembre 24, 2020.

6 “Slavery in Palm Oil Plantation in Indonesia” por Pablo M. Diez publicado por ABC, en el 2018 es una de las muchas investigaciones en esta área.

7 “La Modernidad Desbordada” por Arjun Appadurai (1996, University of Minnesota Press).

8 Expuesto en la investigación publicada por Global Migration Group (GMG) “Exploitation and Abuse of international migrants, particularly those in an irregular situation. A human rights approach” (2013).

9 Para adentrarnos en este conflicto, podemos consultar la publicación “Integration of migrants: Commission and OECD publish check list to support local, regional and national authorities” por la Comisión Europea, en Abril de 2018.

## HELENA VIVAS

Nace en 1999, en Caracas, Venezuela. Helena Vivas crece en una familia clase media en el corazón de Caracas, una ciudad de conflictos. Estudia diez años de ballet clásico profesional y termina la educación media entre 2013/2018, años llenos de múltiples dificultades y conflictos violentos en el país: las llamadas “guarimbas y barricadas” que fueron reprimidas de formas brutales. En este paisaje hostil, estudiar artes se ha convertido en una trinchera desde la cual se puede enfrentar a las dificultades que esta situación le hereda. Después de dos diplomados en Arte Contemporáneo, inicia un diploma en Curaduría de Arte en el Centro de Artes Integradas en 2019, con la expectativa de ser concluido en 2023.

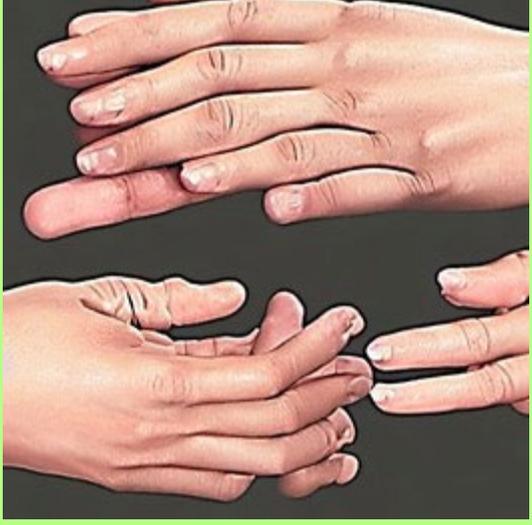


Fig. 1: Distorções na geração de imagens por IA. Elaboração própria com o Stable Diffusion, 2023.

## ARTE & TECNOLOGIA

# AS COMPLEXAS IMPLICAÇÕES DOS SISTEMAS DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL PARA A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA  
ABCA/SERGIPE

**RESUMO:** O acesso às plataformas de inteligência artificial (IA) vem se expandindo. Sistemas de modelagem *text-to-image*, baseados em redes neurais, apresentam novas possibilidades de criação artística, questionando, mais uma vez, os limites homem x máquina. Obras realizadas com programas como o DALL-E, Stable Diffusion e Midjourney já foram premiadas e ocupam espaços em museus e galerias. Pensar as implicações entre a criação artística e o universo da IA é uma tarefa que exige reflexão e análise aprofundada. Por um lado, a capacidade dos sistemas de IA de gerar arte inovadora e cativante desperta fascínio e abre portas para uma nova era de expressão criativa, por outro, desafia noções tradicionais de autoria e coloca em discussão o papel do artista na concepção e execução de uma obra de arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; Inteligência Artificial; Redes Neurais; Sistemas de modelagem *text-to-image*

**ABSTRACT:** Access to artificial intelligence (AI) platforms has been expanding. Text-to-image modeling systems based on neural networks present new possibilities for artistic creation, once again questioning the boundaries between man and machine. Artworks created with programs such as DALL-E, Stable Diffusion, and Midjourney have already been awarded and occupy spaces in museums and galleries. Reflecting on the implications between artistic creation and the realm of AI is a task that demands deep reflection and analysis. On one hand, the ability of AI systems to generate innovative and captivating art sparks fascination and opens doors to a new era of creative expression. On the other hand, it challenges traditional notions of authorship and raises questions about the role of the artist in the conception and execution of an artwork.

**KEYWORDS:** Art; Artificial Intelligence; Neural Networks; Text-to-image modeling systems



Fig. 2: Imagem geradas pelo software Stable Diffusion a partir do comando: “2001 odyssey kubrick film realistic vision computer black and white”. Fonte: Elaboração própria com o uso do Stable Diffusion.

As discussões acerca das aplicações da Inteligência Artificial (IA) não são estranhas ao horizonte do pensamento humano. Tais reflexões transitam habilmente tanto no universo acadêmico, encontrando eco em teses e dissertações, quanto nas narrativas ficcionais. Entre essas, ressaltam-se duas notáveis obras que vislumbraram um futuro incerto, atravessado pela IA: “1984”, de George Orwell, e o conto “A Sentinela”, de Arthur C. Clarke, este último sendo uma influência marcante para o clássico de Stanley Kubrick, “2001: Uma Odisseia no Espaço” (Figura 2).

Neste novo capítulo que se desvela, com a ampliação recente do acesso aos recursos da Inteligência Artificial (IA), emergem séries de preocupações latentes. Tais inquietações, transcendem fronteiras éticas, alcançando horizontes que envolvem não apenas a esfera profissional, mas também a própria essência da arte.

Paralelamente, a disseminação de tais tecnologias promove uma revolução silenciosa, afetando de forma significativa o mercado de arte e

de produção artística como um todo. Surgem temores acerca do impacto da IA na empregabilidade, especialmente para um contingente de trabalhadores especializados - programadores, ilustradores, artistas digitais - cujas habilidades podem ser substituídas por sistemas automatizados.

Não obstante, o advento da IA também nos confronta com uma interrogação: até que ponto a máquina pode rivalizar com a criatividade humana? A própria arte, enquanto expressão singular da sensibilidade e da imaginação humanas, sente-se desafiada pelo surgimento de sistemas capazes de gerar composições musicais, produzir obras literárias e até mesmo criar obras visuais. A fronteira entre o genuíno e o produzido pela máquina se torna nebulosa, evocando uma reflexão profunda sobre o que é essencialmente humano na criação artística.

Os sistemas de inteligência artificial são desenvolvidos com o propósito de executar tarefas que requerem capacidades intelectuais humanas, tais como reconhecimento de fala, processamento de linguagem natural,

composição musical, geração de imagens a partir de texto, programação de computadores e tomada de decisões. Esses sistemas possuem a capacidade de aprender a partir da análise de dados, utilizando uma abordagem conhecida como aprendizado de máquina, ou *Machine Learning*, que se baseia em conjuntos de algoritmos projetados para emular o funcionamento do cérebro humano. Esse processo é potencializado pelo uso de modelos de aprendizado profundo, também conhecido como *Deep Learning*, que consiste em trabalhar com redes neurais, compostas por múltiplas camadas de interconexão.

O estudo das redes neurais profundas possibilitou o surgimento de modelos do tipo *text-to-image*, programas de computador capazes de transformar texto em imagem, transcendendo as fronteiras convencionais. O primeiro a se destacar foi o alignDRAW, lançado em 2015, considerado um marco significativo na área. Ainda que os resultados estivessem distantes das expectativas, a sua revelação causou surpresa e fascínio. Na Figura 3, uma série de imagens geradas pelo alignDRAW a partir de uma linha de

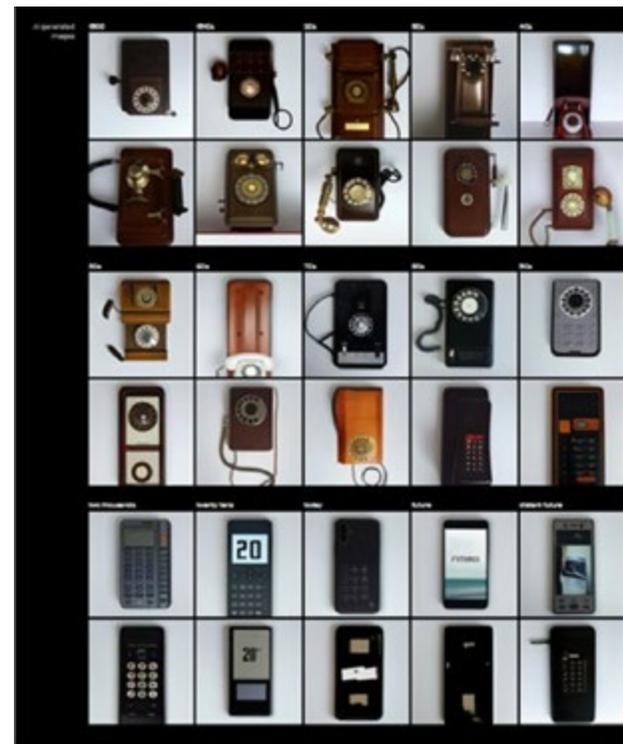


Fig. 3: Exemplo de imagens geradas pelo alignDRAW a partir do comando “A phone from the 20s”; “A phone from the \_\_s”. Fonte: OpenAi, 2015

texto que funciona como um comando (*prompt*), nesse caso, gerando imagens de telefones.

Rede neural é a estrutura de processamento de dados construída a partir de um modelo matemático que procura se aproximar do funcionamento

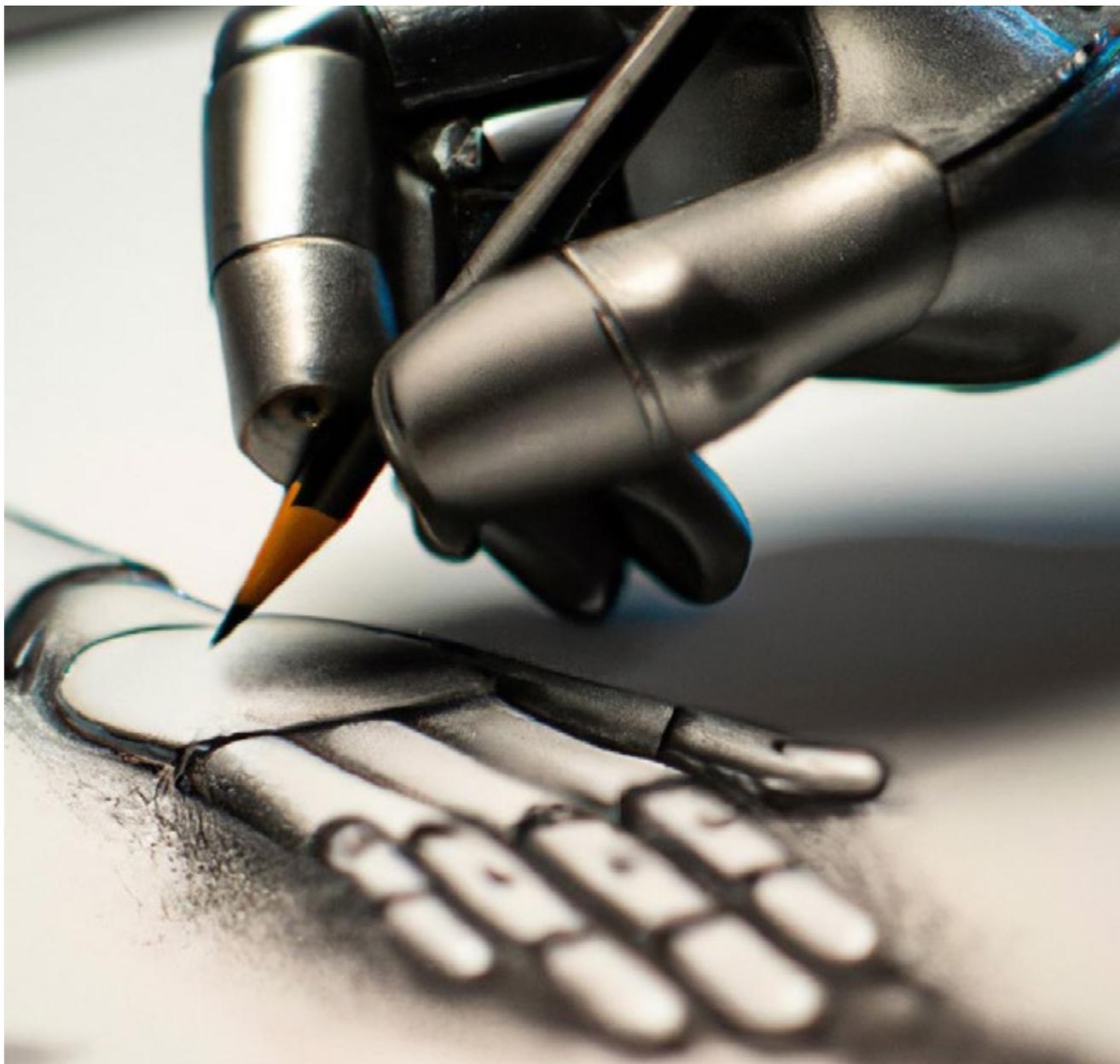


Fig. 4: Exemplo de imagens geradas pelo DALL-E a partir do comando “A photo of a robot hand drawing, digital art”. Fonte: Wikimedia Commons, 2021.

do cérebro humano. Existem diferentes tipos de redes neurais, a exemplo de: Generative Adversarial Network (GAN), Variational Autoencoder (VAE), Multi-Layer Perceptrons (MLP), Convolutional Neural Networks (CNN), e a sua escolha irá interferir no tipo de tarefa realizada e no resultado obtido (HAYKIN, 2008; GOODFELLOW et al., 2015).

Em 2021, surgiu o DALL-E, da OpenAI - também criadora do ChatGPT - já no formato de IA multimodal, ou seja, capaz de integrar diferentes tipos de informação, texto, imagem, vídeo etc., aumentando a precisão da resposta ao comando digitado. DALL-E é o resultado da junção dos nomes WALL-E (personagem da ficção Disney-Pixar) e Salvador Dali, enfatizando, dessa forma, a intenção de trabalhar não só como imitador de estilos, mas também como potencial criador. A primeira imagem divulgada pelo DALL-E foi justamente a de um robô desenhando uma mão, seguida da frase “arte digital” (Figura 4).

O DALL-E 2, em 2022, foi o responsável pela criação da primeira capa de



revista concebida totalmente a partir da IA, feita para a estadunidense *Cosmopolitan*, que simulava uma foto feita com lente grande angular.

No mesmo ano, o programa Stable Diffusion, do grupo ComVis, após analisar a obra do artista japonês Utagawa Hiroshige (1797-1858), produziu uma imagem baseada no aprendizado a partir do conjunto da obra do artista, como mostra a Figura 6, prática que vem sendo utilizada também para obras de outros mestres, tais como Hokusai e Picasso, para citar apenas alguns (Figuras 7 e 8).

A cada nova demonstração do potencial dos sistemas de modelagem *text-to-image*, reverberavam análises críticas, perplexidades, controvérsias e resistências à mudança disruptiva que se inaugurava.

A obra intitulada *Théâtre d'Opéra Spatial* (Figura 9), de Jason M. Allen, venceu a *Colorado State Fair Art Competition's*, em setembro de 2022, na categoria arte digital. Não foi, entretanto, realizada do modo convencional, mas, sim, gerada a partir de um comando dado ao Midjourney, mais do que um programa, um “laboratório de pesquisa independente que explora novos meios de pensamento e expande os poderes imaginativos da espécie humana” (MIDJOURNEY, 2023, *online*).

Fig. 5: Capa da revista *Cosmopolitan* gerada pelo software DALL-E2, com o comando: “Wide-angle shot from below of a female astronaut with an athletic feminine body walking with swagger toward camera on Mars in an infinite universe, synthwave digital art”. Fonte: Domínio Público, 2022.



O prêmio gerou um acirrado debate: artistas questionaram o processo criativo e ilustradores avistaram o fim de suas carreiras. As redes sociais experimentaram a efervescência das opiniões contrárias e os juízes enfatizaram o seu enquadramento no regulamento do concurso, um deles, aliás, considerou o ocorrido como “memorável”.

Em 2023, foi a vez do *Sony World Photography Awards* receber a sua cota de atenção. A obra *Pseudomnesia: The Electrician* (Figura 10), de Boris Eldagsen, foi considerada vencedora, mas, desta feita, o artista preferiu recusar o prêmio, alegando ter se inscrito para testar até que ponto

Fig. 6 (esq. em cima): Imagem gerada pelo Stable Diffusion com o comando “Na astronaut riding a horse, by Hiroshige”. Fonte: Wikimedia Commons, 2022.

Fig. 7 (dir. em cima): Imagem gerada pelo Stable Diffusion com o comando “A very beautiful and detailed painting of Picasso’s violin”. Elaboração própria com Stable Diffusion.

Fig. 8 (ao lado): Imagem gerada pelo Stable Diffusion com o comando “the great wave by hokusai, rendered in high resolution by ivan aivazovsky”. Fonte: Elaboração própria com o Stable Diffusion, 2023.



Fig. 9: Théâtre d'Opéra Spatial, de Jason M. Allen, gerada pelo Midjourney com o comando "depicts a strange scene that looks like it could be from a space opera, and it looks like a masterfully done painting". Wikimedia Commons, 2022.



os concursos estão preparados para lidar com a IA.

Eldagsen (2023) destaca que se considera um cocriador que trabalha em parceria com a IA, enfatizando que não se trata de digitar uma linha de texto e apertar um botão para obter a imagem, mas, sim, de compreender o próprio funcionamento da IA para criar. O autor destaca que: “These images were imagined by language and re-edited more between 20 to 40 times through AI image generators, combining ‘inpainting’, ‘outpainting’ and ‘prompt whispering’ techniques” (2023, *online*).

Por mais aperfeiçoados que sejam os geradores de imagens por IA, ainda existem alguns pontos cegos, como a produção de mãos humanas, como acontece com a Figura 1 (capa), por exemplo, desafio que parece estar sendo vencido, reduzindo a necessidade de *inpainting* - técnica de correção de partes danificadas, deterioradas ou ausentes.

A versão 5 do Midjourney já seria capaz de resolver esse problema e, aos poucos, numa surpreendente velocidade, as imagens geradas irão se aproximar dos cânones da representação (Figura 11), fazendo surgir uma questão mais complexa.

Quando um museu, do porte do Mauritshuis de Haia, substituiu a *tela Moça com brinco de Pérola (Girl with a pearl earrings)*, 1655, de Johannes Vermeer, emprestada para uma exposição em outro museu, por uma imagem gerada por IA (Figura 12),

Fig. 10: Pseudomesia: The Electrician, de Boris Eldagsen em co-criação com a inteligência artificial. Fonte: Boris Eldagsen, 2023.

o estarrecimento se amplia para a sociedade, que se vê acuada ao tentar compreender o cenário apresentado.

No século XIX, a fotografia foi vista como ameaça para a pintura. No século XX, a imagem numérica, matrizável, digital foi vista como ameaça para a fotografia e para a pintura, que seguiu mantendo seu espaço. No século XXI, os sistemas de modelagem de imagem operados pela IA aparecem como os vilões da época.

Alguns artistas também veem a IA como uma forma de desafiar as noções tradicionais de autoria e originalidade, como a possibilidade de estender as fronteiras da criação, dar novos contornos às funções cerebrais, permitir que a arte se realize em sua mais plena forma, em busca do inusitado,



Fig. 11 (acima): Figura gerada pelo Stable Diffusion com o comando "A tiger's photo". Elaboração própria com o Stable Diffusion, 2023.

Fig. 12 (ao lado): "A Girl with glowing earrings", de Julian van Dieken, criada com o uso de Midjourney. Fonte: Museu Mauritshuis de Haia, 2023.



do inesperado, do reestruturador de visões de mundo.

Estes constituem apenas alguns dos aspectos críticos que devem ser ponderados ao criar imagens através da inteligência artificial. Conforme a tecnologia evolui, podem emergir novos desafios e considerações, demandando uma abordagem ininterrupta e ética para sua reflexão.

## REFERÊNCIAS

ELDAGSEN, Boris. *Pseudomnesia*. Disponível em: <https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/>, 2023.

FIRSTPOST. *Explained: The controversy surrounding the AI-generated artwork that won US competition*. Disponível em: <https://www.firstpost.com/explainers/explained-the-controversy-surrounding-the-ai-generated-artwork-that-won-us-competition-11188431.html>. 2022.

GOODFELLOW, Ian; BENGIO, Yoshua; e COURVILLE, Aaron. *Deep Learning*. Cambridge: MIT Press, 2015.

HAYKIN, Simon S. *Neural Networks and Learning Machines*. New Jersey: Prentice Hall, 2008.

MIDJOURNEY. *About*. Disponível em: <https://www.midjourney.com/home/?callbackUrl=%2Fapp%2F> . 2023.

## LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). pós-doutora em História da Arte (UNICAMP), professora titular da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Autora de: “Webdocumentários e narrativas em paralaxe” (Criação); “Imagens e números” (EdUFS); “The Facebook Instant-Articles Bussines model” (Criação); “Caos-Espaço-Educação” (Annablume); “Da geometria euclidiana a Geometria Fractal - Um estudo sobre a história da arte” (EDUC), entre outros. Lilian França é editora de Arte e Tecnologia da Revista *Arte & Crítica*



## ARTIGO

# PROGRESSISTA NA ARTE; FASCISTA NA GUERRA

DONNY CORREIA  
ABCA/SÃO PAULO

**RESUMO:** O artigo pretende analisar as relações entre as poéticas futuristas de italianos como Marinetti, Bragaglia e Carrà, em suas obras plásticas e manifestos, e os desdobramentos dessa estética no cinema de invenção, a partir das grandes transformações geopolíticas deflagradas pela Primeira Guerra Mundial e da noção de um cinema revolucionário, utilizado como forma pura de expressão artística, sobretudo no filme *Thaïs*, de Anton Giulio Bragaglia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Futurismo; Guerra; Cinema; Giulio Bragaglia; Fotodinamismo

**ABSTRACT:** The article intends to analyze the relations between the futurist poetics of Italians such as Marinetti, Bragaglia and Carrà, in their plastic works and manifestos, and the consequences of this aesthetic in the cinema of invention, from the great geopolitical transformations triggered by the First World War and the notion of revolutionary cinema, used as a pure form of artistic expression, especially in the film *Thaïs*, by Anton Giulio Bragaglia.

**KEYWORDS:** Futurism; War; Cinema; Giulio Bragaglia; Photodynamics

*O século 20 nos ensinou que não necessariamente a razão cria um bem em si mesmo, nem que tudo que emana da razão é necessariamente benéfico. A razão tem tanto uma capacidade construtiva, quanto destrutiva.*

Paulo Niccoli Ramirez

## INTRODUÇÃO

Na aurora do século 20, as grandes nações europeias haviam celebrado entre si alguns pactos de aliança e cooperação que visavam à estabilidade do bloco e à manutenção das soberanias.

A Tríplice Entente era formada por Inglaterra, França e Rússia; no outro polo do tabuleiro, a Alemanha era uma jovem nação unificada. Irritada e sedenta pela sua fatia de relevância internacional com suas indústrias, sua tecnologia e, claro, suas colônias, era respaldada por um já claudicante Império Austro-húngaro, que precisava lidar com as constantes mordidas que a Sérvia dava em seus calcanhares, pela anexação de Sarajevo. Alemanha e Áustria-Hungria, nações instáveis, de ânimos voláteis e prontas para

rechaçar qualquer provocação, formavam a Tríplice Aliança, junto da Itália, e apoiadas pelo Império Otomano, a reboque.

A Itália, iludida por promessas territoriais, de um lado, e inflamada pelo gosto iconoclasta que artistas faziam chegar pela imprensa, também se unificara havia pouco. Portanto, o sentimento nacionalista e belicoso deixava rastro de seu perfume de pólvora e enxofre em cada esquina da capital nacional, que já fora o império mais longo e poderoso da antiguidade. Das agitações populares aos círculos intelectuais, o brado de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), poeta e jornalista radical fazia-se ouvir. Era um manifesto que exaltava a guerra como medida higienista; a violência extrema como afirmação da raça; a submissão da mulher perante um mundo regido por ogros que exalavam testosterona; e a destruição de instituições ancestrais, como museus e bibliotecas. Era o Futurismo. Irônico pensar que um movimento truculento que aludia ao futuro, sem querer, previu o futuro da humanidade e como ele seria para a vida comezinha.

Eventualmente, a Itália se juntaria às nações da Entente, mas, dada a fúria da herança genética dos generais romanos e a propensão aos despautérios de césores de hospício, já na modernidade, isso custaria uma série de desdobramentos lamentáveis para essas mesmas nações, no longo prazo.

Mesmo com tensões nas fronteiras dessas grandes potências, os tratados mútuos pareciam ser o caminho correto para a paz, de maneira que cada país investisse nos interesses próprios, deixando que seus antagonistas cuidassem de si. No entanto, em 28 de junho de 1914, um jovem nacionalista sérvio, Gavrilo Princip (1894-1918), atentou mortalmente contra o arquiduque austro-húngaro, Franz Ferdinand, e sua esposa, enquanto o casal visitava Sarajevo. No dia seguinte, a Áustria-Hungria exigiu que a Sérvia entregasse o assassino ao julgo de suas leis e impôs humilhantes sanções à nação vizinha. Diante da recusa sérvia em atender a intimação do império rival, em poucas horas o exército austro-húngaro atacou Belgrado, ao que a

Rússia prontamente se dispôs a dar apoio militar à soberania sérvia contra os invasores. Na iminência de um conflito de maior proporção, a Alemanha declarou apoio ao Império Austro-húngaro, mesmo recebendo advertências da França, que ameaçava se mobilizar no front ocidental para impedir ações mais drásticas da nação rival. Farta de fazer concessões à tradição imperialista do vizinho, a Alemanha declarou guerra à França, também. Diante do impasse, que escalara para um nível continental, o Reino Unido advertiu os países da Aliança que, caso um acordo não fosse levado a termo rapidamente, envolver-se-ia, também, para proteger as soberanias da Rússia e da França. E assim foi, já que a Alemanha ignorou solenemente o aviso e se mobilizou para invadir a Bélgica, país neutro e massacrado pelo exército do Kaiser, com vistas a cercar as fronteiras francesas com aquele país e marchar rumo a Paris. Em uma semana, a Europa desmoronou. As pretensões expansionistas e seus efeitos atraíram outras nações do mediterrâneo. O Império Otomano se aproveitou do fato de que os

russos se ocupavam com suas defesas a oeste e invadiu o país pelo Mar Negro, buscando selar uma disputa territorial já antiga; o continente africano, composto de colônias de todas as principais nações europeias, entrou em colapso, ao que cada império se valeu das movimentações hostis na metrópole para justificarem invasões, anexações, caos e genocídio nas periferias. Na Ásia, o Japão se lançou contra feitorias alemãs na costa chinesa, honrando acordos assinados com o Reino Unido; até mesmo na Oceania, os incidentes levaram os ingleses a tomarem a Nova Guiné e Samoa, também territórios alemães.

Os famosos U-Boots a serviço da marinha germânica afundaram couraçados britânicos até mesmo perto da costa chilena e, avançando pelo Estreito de Magalhães, atacaram as ilhas Falkland; no Oriente Médio, a queda de braço entre as potências pelo controle do fluxo de petróleo era outro teatro de guerra. E a “Guerra para acabar com todas as guerras” ainda estava apenas no quinto mês.

Conforme corriam os dias, meses e

anos, sem perspectiva de um fim pacífico - ao contrário, já em 1915 estava claro que as hostilidades se sucediam sem sinal de um desfecho para tamanho despautério na civilização -, ao sul do continente americano, navios mercantes brasileiros também sucumbiram aos submarinos alemães e, ainda que tardiamente, o presidente Venceslau Brás declarou guerra à Tríplíce Aliança.

Enfim, em 1917, faltava apenas uma nação de grande porte e recursos altamente desenvolvidos no front. Os Estados Unidos entraram na Grande Guerra para obliterar o que ainda restava de nações completamente corroídas pela morte, pela fome e pela desestruturação social. Isto sem mencionar o surto de Gripe Espanhola, que cuidava para fazer da vida civil na Europa e, rapidamente nas Américas, outro inferno materializado.

Como nunca havia ocorrido antes, tanques, aviões, zeplins, metralhadoras, baterias antiaéreas, submarinos, morteiros e, os piores de todos, cloro, mostrada e fosgênio, os gases tóxicos, são apresentados ao

mundo como o que de mais avançado o homem já havia produzido, do alto de sua sapiência, somente para destruir a si. Em suma, tal qual numa pandemia em 2020, ao longo de apenas quatro anos, o mundo acabou.

Nada que houvesse sobre a Terra depois de 11 de novembro de 1918 era igual ao que a longínqua lembrança até 28 de junho de 1914 havia visto. Nem mesmo os países neutros seriam poupados. Dos escombros da dignidade, caberiam surgir alguns gritos demoníacos das criaturas martirizadas pela maldição de serem artistas que nasceram para assistir ao desmoronamento do homem iluminista, do homem positivista, enfim, do homem que, um dia, se enxergou como dono e último senhor das coisas sobre a Terra e sob o céu.

\*\*\*

I.

É fácil olhar para o ideário futurista, hoje, e apontá-lo como uma conclamação à purificação, à submissão da mulher ao homem, ao instinto destrutivo ou à negação da autoridade e do Estado.

Mas, para se analisar o passado, é preciso medi-lo pela régua da História pregressa, nunca com nossos valores morais e éticos do presente. Só assim compreenderemos que o ímpeto devastador pregado por Marinetti, Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni (1882-1916) e outros, é fruto do próprio processo sociopolítico pelo qual a Itália passou entre sua unificação, na década de 1870, e as primeiras décadas do século 20, bem como pelas mudanças de paradigmas estéticos que marcaram a decadência da Belle Époque e seus respectivos símbolos. O rebuscamento clássico passou a ser uma referência ultrapassada e inútil. As linhas esmeradas de artistas consagrados se tornaram chacota para os iconoclastas do novo século. A beleza, agora estava nos imaginários escombros de uma civilização burguesa e mesquinha que precisava ser varrida na face da Terra com o rigor dos estetas do caos. Para os futuristas, a guerra era a grande obra de arte, símbolo da força, da velocidade, da cacofonia das bombas, das metralhadoras e dos gritos de agonia. A guerra era uma

revelação higienista do renascimento do homem moderno. Um tanque de guerra, amontoado de chapas de aço unidas por rebites, um monumento mais expressivo que o Davi de Michelangelo.

Marinetti, desde sempre um líder, comandava as linhas de frente da afronta. Seus poemas destilavam virulência, sua voz vociferante e intimidadora conclamava os artistas à balbúrdia absoluta. Numa de suas peças teatrais, invadiu o palco para proclamar o futurismo, ao que a plateia passou a vaiá-lo e a ameaçá-lo. Era isto que ele queria. Além disso, defendia que os espetáculos futuristas deveriam causar profundo transtorno, por isso sugeria que os espectadores fossem ludibriados com cola em seus assentos, de maneira que não pudessem se levantar para deixar o recinto sem antes se exporem ao ridículo; recomendava que fossem vendidos mais ingressos do que o teatro comportava, de maneira a causar um *overbooking* e, por conseguinte, mais transtorno. Além disso, a sobrevenda teria outros efeitos, como congestionamentos de automóveis, barulho, discussões etc. Por fim, Marinetti defendia



Fig. 1: *La presa di Roma*, de Filoteo Alberini. Foto: Reprodução.



Fig. 2: Bartolomeo Pagano como Maciste. Foto: Reprodução.



Fig. 3: Benito Mussolini em foto oficial. Foto: Reprodução.

que ingressos fossem oferecidos gratuitamente a certas figuras da burguesia, da crítica e da imprensa, que propositalmente seriam expostas e ofendidas durante os espetáculos. Em 1919, quando se filiou ao Partido Fascista, Marinetti se transformou num dos exemplos seguidos por Benito Mussolini, o Grande Líder.

Tais transgressões deliberadas não eram gratuitas. Faziam parte de um programa para separar os covardes dos verdadeiros amantes da pátria-mãe italiana. Esta ideia da força nacional permeava não só a política,

mas também a arte. No cinema, por exemplo, o primeiro filme de ficção rodado na Itália, *La presa di Roma* (1905), de Filoteo Alberini (1865-1937), homenageava os guerreiros que tomaram aquela que viria a ser a capital da nação, unificada a 20 de setembro de 1870. A última cena nos mostra a personificação do triunfo em forma de uma mulher ladeada pelos pais da nova pátria.

Por sinal, o cinema italiano logo se articulou como forma de diálogo direto com o público e passou a investir nas odes à grandiosidade da

História nacional. *Cabíria* (1914), de Giovanni Pastrone (1883-1959), que recontava os grandes feitos da aurora do Império Romano, se transformou na obra mais monumental de seu tempo, cujas inovações técnicas e narrativas influenciariam

D.W. Griffith (1875-1948) em suas superproduções, *O nascimento de uma nação* (1915) e, principalmente, *Intolerância* (1916). O filme de Pastrone ainda apresenta à audiência a imponente figura de Maciste, uma espécie de Hércules, um herói invencível, cuja força descomunal é

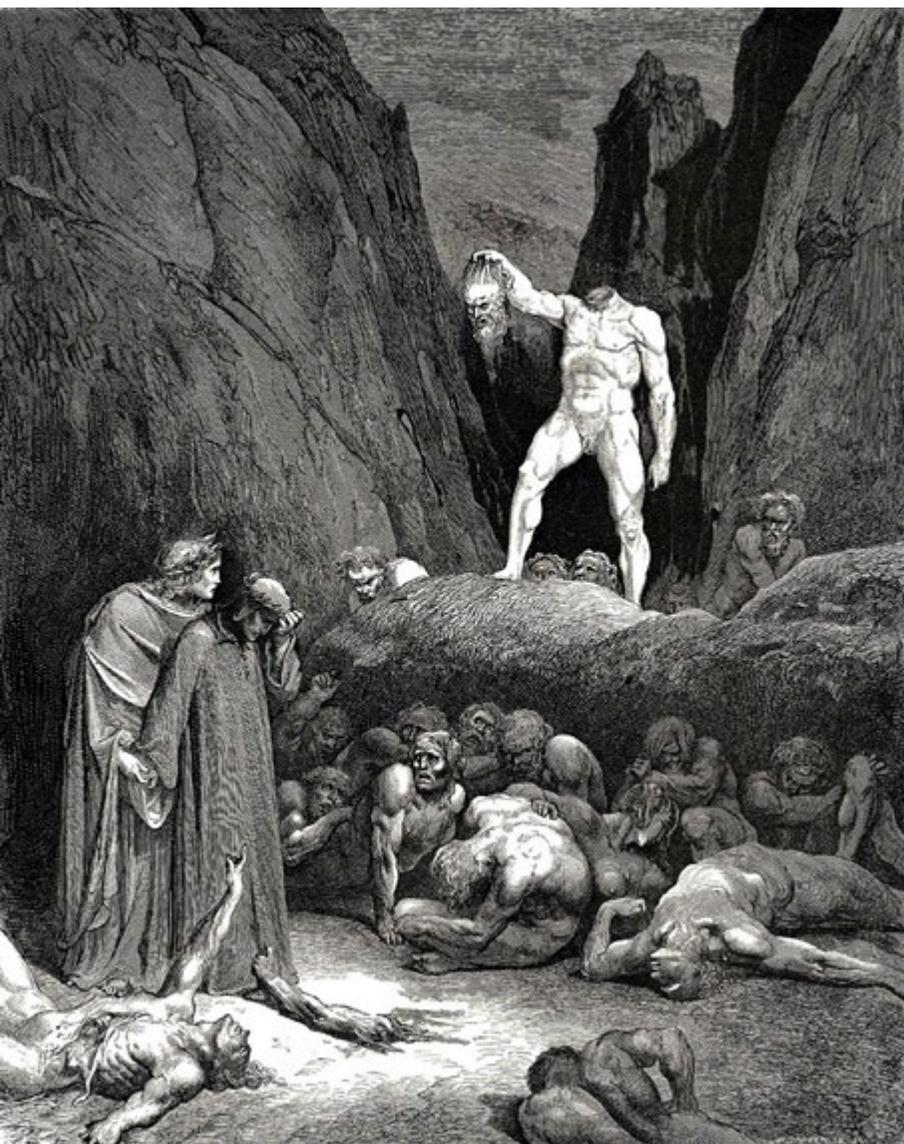


Fig. 4: Ilustração de Gustave Doré (esq.) e cena de L'inferno (dir.). Fotos: Reprodução.

capaz de espantar qualquer inimigo. Essa figura, encarnada numa série de filmes da época por Bartolomeo Pagano (1878-1947), poucos anos depois seria a inspiração maior para a imagem pública adotada por Mussolini.

Por outro lado, o sistema educacional da Itália unificada tentava implementar um idioma único e compreensível em todas as regiões do país, em que uma grande quantidade de dialetos poderia se tornar um impedimento significativo. O Estado decidiu tomar como modelo a norma usada por Dante Alighieri e Petrarca, com base gramatical sólida e beleza lexical a contento do novo programa de alfabetização da enorme população afastada dos centros. Neste sentido, popularizar tais autores também passou a fazer parte de um programa nacional com viés educativo. É aqui que o cinema italiano revela sua grande beleza das primeiras décadas, em que Turim se tornou um polo cinematográfica tão importante e ativo, como Hollywood só viria a ser alguns anos depois.

\*\*\*



Fig. 5: Cena de *Christus*, baseada em Fra Angelico. Foto: Reprodução.

O filme *L'inferno* (1911), de Francesco Bertollini, traz ao público uma representação de um dos episódios do clássico de Dante ambiciosamente amparada pela direção de arte e pelas ousadias nos planos e nos efeitos visuais. A estética do filme tomou emprestado o estilo do francês Gustave Doré (1832-1883), que ilustrara uma edição d'*A divina Comédia* no século 19. O resultado é bastante curioso, já que confronta o espectador com uma série de imagens perturbadoras, com grande dose de onirismo, mesmo que a gramática fílmica ainda não estivesse plenamente consolidada.

A Paixão de Cristo, até mesmo pela



Fig. 6: Cena de *Christus*, baseada em Leonardo Da Vinci. Foto: Reprodução.

manutenção da unidade religiosa no país, também foi logo levada às salas de cinema da Itália. Giulio Antamoro (1877-1945) tratou de adaptar os capítulos da mitologia católica no filme *Christus* (1916). Para isso, não poupou referências aos ícones artísticos de seu país. A abertura do filme é uma explícita referência à interpretação de Fra Angelico (1387-1445) para a anunciação do Messias. A Última Ceia, na visão do diretor, é quase como ver o afresco de Da Vinci ganhando vida.

Se por um lado o cinema se tornava popular, rebuscado e influenciado pela tradição milenar da Itália, por

outro a pesquisa futurista projetava-se de vento em popa. Logo, as novas maravilhas tecnológicas da fotografia e o ímpeto artístico revelariam um modelo absolutamente inédito da apreensão plástica.

## II.

Publicado em setembro de 1913 na revista literária *Lacerba*, escrito por Carlo Carrà, o manifesto “A pintura dos sons, ruídos e odores” anunciava a era do dinamismo pictórico, ou seja, uma era em que a velocidade e a dinâmica da vida seriam imortalizadas no choque de cores berrantes, no traçado de linhas fortes e no conjunto visual que deveria capturar toda a polifonia quase esquizofrênica de uma modernidade mecanicista. Com efeito, as obras de arte de Carrà e de seus colegas buscavam traduzir em imagem a fugacidade de uma nova percepção estética, aquela que se liga diretamente em intermináveis conexões de sinapses da mente futurista, pronta para o embate. “Ecos de linhas e volumes em movimento”, ensinava Carrà.

Aos agentes futuristas, a arte estava para além da visão multifocal cubista, ou da impressão subjetiva, que buscava respostas à incidência da luz sobre as coisas, nos artistas franceses. Na pintura futurista, era o movimento mesmo o protagonista de uma composição. Quer dizer, mais importante que sugerir múltiplos pontos de vista acerca de um mesmo objeto, a arte dos futuristas intentava traduzir imagetivamente o movimento e a dinâmica em si.

Por mais abstrata que se apresente, a pintura de Carrà cristaliza o dinamismo poliédrico por meio de seus traços austeros, cores anarquicamente dispostas e misturadas e formas sinuosas que apenas sugerem a presença anatômica e seus movimentos. Obra máxima da vanguarda futurista, a escultura de Boccioni consegue a proeza de capturar a forma do movimento que está para além da



Fig. 7 (em cima): Carlo Carrà, *Ritmos dos objetos*, 1911. Foto: Reprodução.

Fig. 8 (ao lado): Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidade no espaço*, 1913. Foto: Reprodução.

anatomia humana sugerida na peça. Há a citação às belas formas do corpo clássico masculino nos pronunciados músculos posteriores e o deslocamento incisivo e delicado ao mesmo tempo, em que o rastro desse movimento altivo e másculo se concretiza como se fosse tecido sobre a pele de uma máquina. Este ser que lembra uma criatura robótica é apenas pretexto para que o artista leve a termo sua pesquisa quanto à dinâmica das coisas.

\*\*\*

Influenciado pelas palavras de Carrà, Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), poeta, escritor e fotógrafo, em outro dos inúmeros manifestos redigidos pela trupe futurista, proclamava: “Consideramos que a vida é puro movimento”<sup>1</sup>. E, ainda, “Amamos e damos atenção à realidade e seu movimento fatal e vital. Queremos representar graficamente o movimento perpétuo de um gesto capturado”<sup>2</sup>. Note-se que ao citar “vital” e “fatal” no mesmo contexto, Bragaglia evoca o ideário primeiro do espírito futurista, ou seja, a vida é um salto no escuro rumo à inexorável fatalidade de dias

violentos e é nisso que reside a aventura que a faz altiva, incerta e voraz.

Portanto, nada que seja da ordem física ou metafísica interessa ao Fotodinamismo, método criado por Bragaglia que utilizava a câmera fotográfica e os processos fotoquímicos de revelação com vistas a transformar a fotografia em forma de expressão artística, algo que seria corrente poucos anos depois em outros movimentos.

No Fotodinamismo de Bragaglia, a impressão figurativa não interessa, o decalque emocional expresso na compleição dos personagens não interessa. Só o que interessa é a captura do movimento vivo, da vivacidade de um mover-se em cada milionésimo de um segundo. Como se fosse possível mirar um conceito tão abstrato quanto a cinética de um gesto. A resposta para esta proposição estava na longa exposição do obturador defronte ao objeto ou modelo para capturar não só a imagem estática, mas o deslocamento no tempo e no espaço. Era a imagem da aura das

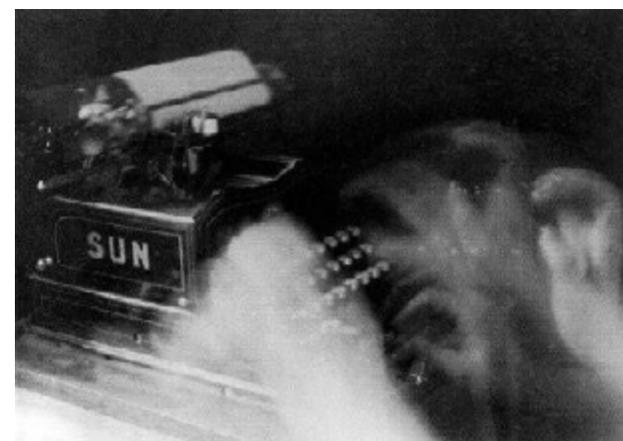


Fig. 9: Anton Giulio Bragaglia, *Homem tocando contrabaixo* (s/d). Foto: Reprodução.

Fig. 10: Anton Giulio Bragaglia, *Máquina de escrever*, 1911. Foto: Reprodução.

coisas e não simplesmente as coisas em si.

Naturalmente, é de se imaginar que o cinema seria o caminho óbvio para os experimentos do Fotodinamismo. De fato, Anton Giulio e seus dois irmãos, Arturo Bragaglia (1893-1962) e Carlo Ludovico Bragaglia (1894-1998), trabalharam num importante estúdio cinematográfico em Roma, produzindo centenas de curtas-metragens e refinando os conhecimentos técnicos da realização fílmica. Arturo se tornaria um importante ator, com longa carreira, chegando a participar de filmes neorrealistas e sendo dirigido por gente do calibre de Vittorio De Sica (1901-1974). Carlo Ludovico permaneceu atrás das câmeras, dirigindo algumas das mais populares comédias italianas das décadas seguintes, algumas estreladas pelo icônico Totò (1898-1967). Foi homenageado na 67ª edição do Festival de Cinema de Veneza, em 2010.

Por seu turno, Anton Giulio Bragaglia, o mais velho dos três, assinou aquele que é tido como único sobrevivente entre os poucos filmes futuristas

realizados entre 1916 e 1918, *Thaïs* ou *Pérfido encanto* (1917)<sup>3</sup>, um filme peculiar, perdido nos porões das vanguardas.

### III.

Filippo Tommaso Marinetti era uma figura curiosa. Muito antes de fundar um movimento com a publicação do “Manifesto Futurista” no *Le figaro* a 20 de fevereiro de 1909, já se mostrava um intelectual inquieto e violento, que atirava doutrinas em forma de manifestos redigidos para qualquer que fosse a ocasião. Tudo era motivo de contestação e proposições subversivas. Num discurso de 1910 proferido no Lyceum Club de Londres, Marinetti criticou duramente o apego inglês às tradições que, segundo ele, eram resquícios deploráveis da Idade Média, motivo do atraso britânico em relação aos futuristas. E estamos falando de um ambiente que assistiria, pouco depois, às manifestações de Wyndham Lewis (1882-1957), Ezra Pound (1885-1972) e o Vorticismo.

Nascido em Alexandria, Egito, antes da virada do século 19 Marinetti já

havia fundado sua primeira revista literária e logo fez da escrita seu ofício e sua arma. Passou os anos seguintes à fundação do Futurismo escrevendo manifestos correlatos e envolvendo-se com a política fascista. Chegou a fundar um grupo paramilitar e por isso foi preso, em 1918, logo após a derrota do Partido Fascista. Junto dele, também Benito Mussolini foi encarcerado. Mas, com sua personalidade paradoxal, Marinetti rompe com o Fascismo assim que é solto, alegando que o grupo havia se tornado reacionário demais. Na década de 1920 voltaria a flertar com a política de Mussolini em novos textos e manifestos publicados na Itália e fora dela. Chegou a passar pela Argentina e pelo Brasil, proferindo conferências em que alinhava a criação artística à luta política. Em 1935, Marinetti parte para o *front* nas batalhas coloniais da Etiópia e escreve “Estética futurista da Guerra”, panfleto que é duramente atacado por figuras como Walter Benjamin e Louis de Aragon. Em 1942, no auge da Segunda Guerra Mundial, junta-se às tropas italianas que investiram

contra a Rússia. Marinetti retornaria cansado e ferido dessa campanha, falecendo de parada cardíaca em 1944, aos 68 anos. Bastante, para os homens de sua geração e de seu *élan*, por assim dizer.

\*\*\*

Quanto ao cinema, o próprio Marinetti gostaria de ter realizado um filme futurista, já em 1911. O que se sabe é que havia um roteiro que sugeria uma obra repleta de trucagens óticas, fusões que transformariam a torre de uma igreja numa multidão em pleno trânsito pedestre de uma manhã de segunda-feira, e imensas panorâmicas de prédios imponentes e de ruas crivadas de automóveis. Uma montagem ágil, que poderia muito bem antecipar as teorias de Eisenstein. Em 1916, o poeta escreveu o roteiro de *Vita futurista*, dirigido por Arnaldo Ginna, hoje considerado um filme perdido.

De fato, para Marinetti e alguns de seus companheiros, o cinema já era algo da ordem transcendental desde a origem, por ter um passado curto e livre das amarras reacionárias de

outras artes mais antigas, em especial, da literatura. Por isso, vale a pena conferirmos os ditames do “Manifesto do Cinema Futurista”, de 1916, com uma lente um pouco mais polida.

Já nas palavras preliminares, temos:

É preciso libertar o cinema como um meio de expressão para torná-lo o ideal instrumento de uma nova arte, imensamente mais vasta e leve do que todas as artes existentes. Nós estamos convencidos de que só assim se pode alcançar a *poliexpressividade* em direção à qual todas as pesquisas artísticas mais modernas estão em movimento. Hoje, o cinema futurista cria precisamente a sinfonia *poliexpressiva* que anunciamos há apenas um ano em nosso manifesto “Pesos, Medidas e Preços do Gênio Artístico”. Os mais variados elementos entrarão no filme futurista como meio expressivo: dos fragmentos da vida às manchas das cores, da linha convencional às palavras em liberdade, da cromática e da plástica musical à música dos objetos. Em outras palavras, será pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, música de cores, linhas e formas, uma mistura

de objetos e realidade postos juntos, aleatoriamente. Vamos oferecer novas inspirações para as pesquisas de pintores, que tendem a romper com os limites da moldura. Vamos colocar em movimento as palavras em liberdade que quebram os limites da literatura enquanto marcham em direção à pintura, à música, à arte sonora e faça uma ponte maravilhosa entre a palavra e o real objeto<sup>4</sup>.

Portanto, parece que estamos diante de um panfleto libertário que faria do realizador cinematográfico um autor completo, tendo à sua disposição as várias disciplinas dentro da Arte para cunhar sua obra audiovisual. É preciso notar que Marinetti antecipa em alguns anos as propostas que seriam colocadas como mandatórias por cineastas da Alemanha e da França, e ainda sugerem que os limites da experimentação da imagem são do tamanho da imaginação de seu criador. Além disso, antes mesmo dos filmes dadaístas, Marinetti e os demais signatários desse manifesto, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, já chamavam a atenção para a potência

dos objetos ordinários do dia-a-dia quando deslocados de seus contextos em favor da criatividade. Chegam a dar o exemplo de uma capa de sofá voando a esmo e em torno de um casaco, uma espécie de anedota visual com subtexto profundo. E mais, “Dramas representados por objetos. (Objetos animados, humanizados, confusos, vestidos, apaixonados, civilizados, dançando - objetos removidos de seu ambiente normal, e colocados em um estado anormal”<sup>5</sup>.

O manifesto também observa que a poesia deve ser um elemento de relevância na montagem do filme futurista. Uma vez que, à época, não havia som sincronizado ao filme, os intertítulos tinham o papel de facilitar a trama para o espectador. Nada mais justo que substituir as explicações frias dos intertítulos por poemas que estivessem em diálogo direto com as situações filmadas. Além disso, a poesia não estaria representada apenas textualmente. Seria o vetor da construção de metonímias visuais altamente elaboradas, tais como “Mostraremos igrejas que pouco a pouco se transformam em mulheres

suplicantes; Deus, reluzente, do alto dos conventos, das torres de relógios e assim por diante”<sup>6</sup>. Sim, os futuristas tinham sérios problemas advindos da misoginia. E, sim, Buñuel teria gostado dessa imagem que sugere uma crítica religiosa.

Vejamos o que diz a terceira diretriz do Cinema Futurista: “Simultaneidade cinematográfica e representações de diferentes épocas e locais. Projetaremos dois ou três episódios visuais diferentes ao mesmo tempo, um ao lado do outro”<sup>7</sup>. Em primeiro lugar, sem dúvida há uma sincronicidade entre as elipses propostas pelo futurismo e levadas a termo, por exemplo, por D. W. Griffith em *Intolerância* (1916), que dá saltos temporais imensos, indo da Babilônia de 539 a.C. à América capitalista do início do século 20, de maneira a estabelecer paralelos entre diferentes estágios da História humana. Ainda, a ideia das telas simultâneas faria com que Abel Gance - nunca saberemos se influenciado pelo manifesto - onze anos depois, pensasse o grande ato final de seu *Napoleon* (1927), em que se deveriam usar três projeções simultâneas, cada

uma colorizada segundo o modelo da bandeira francesa. Ainda no final dos anos 1920, essa técnica se provou inexecutável, pelas limitações das salas de projeção e da sincronização perfeita de três máquinas funcionando ao mesmo tempo.

Por fim, o manifesto sugere que os estados mentais devem servir de material para o filme futurista, mais uma vez apontando para a complexidade das abordagens, em contraste com o melodrama ou a comédia utilitários e feitos ao gosto de grande público. Este grande público deveria reaprender a ver o filme e, para isto, as prerrogativas do novo cinema funcionariam como síntese de todas as outras artes, para que o espectador se sentisse mais confortável com o inusitado. “Pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras em liberdade + ruídos compostos [entonasons] + arquitetura + teatro sintético = cinema futurista”, conclui o documento.

#### IV.

Com toda a visão revolucionária do

“Manifesto do Cinema Futurista”, seria de se supor que as obras realizadas a partir dessa cartilha realmente rompessem muito cedo com o cinema mundano. Infelizmente, não saberemos se isso foi verdade em algum momento, já que filmes como *Un dramma nell’Olimpo* e *Il mio cadavere*, ambos de 1917, também estão perdidos, até o momento. Como mencionei, restou apenas *Thaïs*, e este não é um bom exemplo de cinema futurista, embora, como sobrevivente da cinematografia daquele grupo, deva ser revisto.

*Thaïs ou Pérfido encanto* conta a história da belíssima condessa eslava, Vera Preobrajenska, uma mulher talhada ao melhor estilo “Vamp”, criação do cinema italiano, que antes dos americanos, já investia na sensualidade de suas estrelas e no estilo exótico de seus trajes e maquiagens. Vera é uma mulher hedonista que passa os dias a seduzir homens da alta sociedade, sejam casados ou solteiros. Nenhum deles resiste aos encantos da condessa e, invariavelmente, arruinam suas vidas pelas consequências dessa relação frívola. Em meio às desventuras de

alcova, Vera decide seduzir o noivo da amiga, Bianca, um conde da mais estimada reputação. Desolada pela traição, Bianca se lança numa cavalgada cega em sua propriedade e, de fato, morre ao cair do cavalo. Arrependida de seus atos e consequências, Vera comete suicídio.

Se eu não tivesse insistido tanto no Futurismo até aqui, não culparia você por pensar que acabo de narrar um enredo saído de um folhetim meio naturalista e meio ultrarromântico daqueles que terminam abruptamente por falta de personagens vivos, tamanha a quantidade de clichês acumulada desde a primeira cena até seu desfecho. Para começar, *Thaïs* é um filme absolutamente linear, cuja trama não tem nada de especial que nos chame a atenção em relação aos ditames do cinema futurista. O rol de personagens certamente é uma investida própria dos poetas daquele movimento contra uma burguesia rasa e inútil, mas os estereótipos tão explícitos minam qualquer reflexão mais detalhada sobre isso. Se bem que é verdade que alguns manifestos que davam conta do Feminismo Futurista,

como o de Valentine de Sant-Point, escrito em 1912, em resposta ao escárnio machista de Marinetti, incentivavam as mulheres à liberdade de seus corpos e seus espíritos, ainda que haja resquícios de uma submissão ao patriarcado, negando a opressão secular e pregando não haver diferenças entre homens e mulheres.

Mas, para aceitar esta hipótese, temos de fazer um extremo esforço de leitura benevolente, já que nada – ou quase nada – do que o manifesto sobre um cinema revolucionário propunha está presente no filme. A montagem é nada mais que básica, com alguns deslizos de enquadramento e de eixo que Griffith já havia corrigido quase uma década antes; há completo desleixo quanto à duração dos planos; péssima direção de atores e uma narrativa que se apoia em longos intertítulos explicativos<sup>8</sup>, já que nada entenderemos se nos fiarmos somente no encadeamento de cenas.

Em Turim, naquela época grande centro de produção fílmica, como mencionado antes, isso tudo era, no mínimo, inadmissível, tamanha a reputação do cinema italiano de entretenimento.

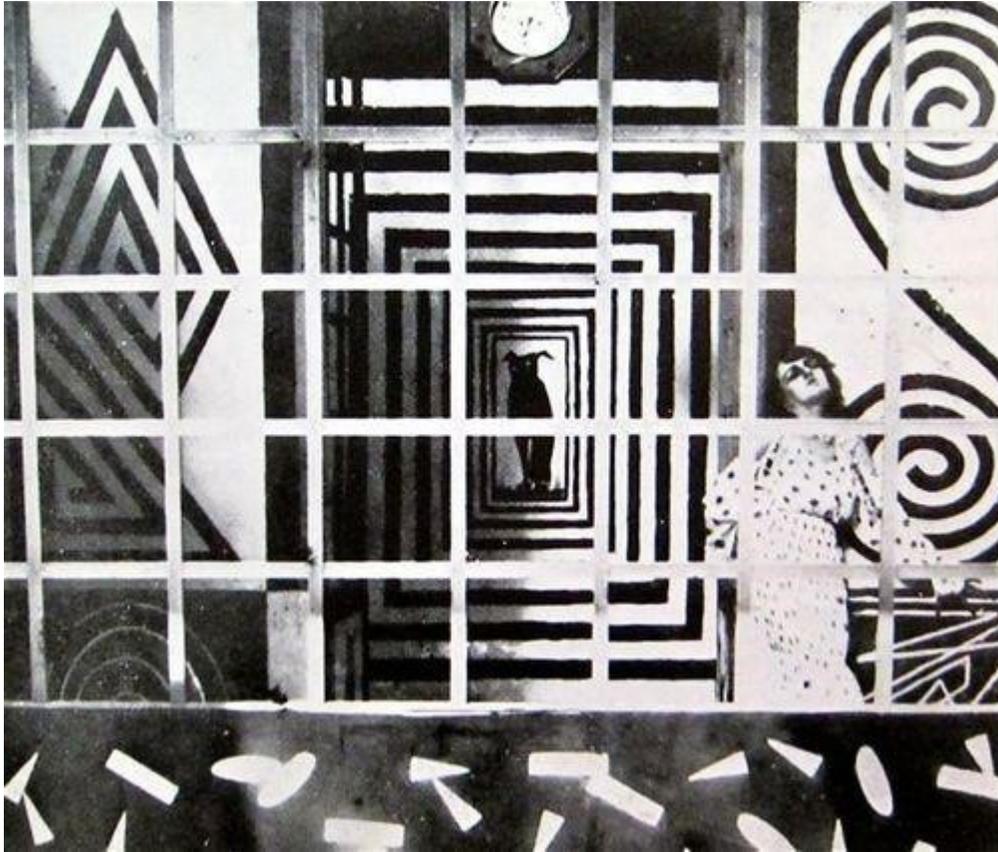


Fig. 11 e 12: Cenas de *Thaïs* ou *Pérfido encanto*. Foto: Reprodução.

Na Alemanha, só para citar um caso contemporâneo à época, a câmera já não era mais mero aparato e havia passado a instrumento de criação desde mais ou menos 1913.

Além disso, o que pode contribuir para o mau entendimento é o fato de que dificilmente saberemos até mesmo se os 35 minutos de filme remanescentes até hoje estão na ordem pensada por seu diretor, Anton Giulio Bragaglia. Mas, por ora, vamos assumir que sim, o que restou de *Thaïs* está na exata ordem da montagem original.

Para fazer justiça aos esforços de Bragaglia, que deve ter trabalhado com um orçamento ínfimo e pouco planejamento de produção, os cenários que ilustram a alucinação de Vera, após a morte de Bianca, são as únicas referências a uma estética de invenção. São complexos e configuram uma tridimensionalidade verdadeiramente inovadora, ao experimentar com linhas e motivos geométricos abstratos contrapostos à figura humana. Mesmo assim, o efeito é inócuo e o complexo *design* acaba deslocado pela falta de coesão da obra. Este efeito

depreendido diretamente dos cenários e dos objetos de cena seria utilizado de maneira muito mais interessante pelos cineastas impressionistas franceses, na década seguinte.

Talvez, os futuristas estivessem muito avançados em suas ideias sobre um cinema libertário e engajado para a época em que viviam. Talvez o manifesto tenha sido uma premonição ou um incentivo aos que já vinham construindo uma nova estética, nos países vizinhos.

Mas, com todas as imperfeições, *Thaïs* ainda é uma obra-prima da História do Cinema, por tudo que representa na evolução dos possíveis diálogos entre a milenar arte da imitação e a tão jovem - ainda hoje - arte da perpétua impressão de um tempo fugidio.

Por trás de um filme repleto de problemas intrínsecos e outros tantos acumulados com o tempo e a má preservação, reside um programa estético que involuntariamente semearia a inventividade em mentes advindas de outras correntes artísticas, vanguardas tão contestadora quanto a dos italianos. Notadamente, o

Expressionismo e o Dadaísmo. Porém, tais abordagens forçosamente ficarão para outro momento, quando oportuno.

## NOTAS

1 BRAGAGLIA, A. G. “Futurist Photodynamism”. In: *Modernism / modernity*, v. 15, n. 5, Baltimore, 2008, p. 365 (tradução minha).

2 Id. Ibid.

3 Mesmo assim, de seus 70 minutos originais, somente 35 chegaram até os nossos dias, em péssima qualidade. Aliás, não raramente é impossível identificar a fisionomia dos personagens, a tonalidade de suas roupas, muitos de seus gestos e até mesmo o cenário em torno, tamanha a saturação da cópia.

4 MARINETTI, F. T. *Manifestos y textos futuristas*. Barcelona, 1978, pp. 179-180 (tradução minha).

5 Id. p. 183-4.

6 Id. p. 182.

7 Id. p. 183.

8 Lembremos que o manifesto propunha a substituição da prosa pela poesia nos intertítulos, mas aqui faço uma ressalva de alguns versos de “Litánias para Satã”, de Charles Baudelaire, que surgem em certo momento, ainda que

Baudelaire fosse um poeta, por assim dizer, simbolista, algo abominado pelos futuristas.

## **DONNY CORREIA**

Mestre e doutor em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), autor de nove livros, entre poesia e ensaios sobre cinema e arte. É membro da Abraccine e da ABCA. É professor do curso de Cinema no Centro Universitário Belas Artes.



Fig. 1: A estátua da deusa Nginso que será devolvida para o reino de Nos nos Camarões. Foto: Erik Hesmerg. Staatliche Museen zu Berlin / Ethnologisches Museum.

## ARTIGO

# PODER SUAVE AFRICANO ROUBADO

FRANTHIESCO BALLERINI  
ABCA/SÃO PAULO

**RESUMO:** A África é o berço da humanidade e continente que produziu milhares de obras de arte que, hoje, são admiradas pelo mundo inteiro e comercializadas em museus e leilões ao valor de milhões de dólares. Historicamente, a arte africana fortalece o poder suave de instituições culturais dos Estados Unidos e da Europa, em vez de servir de instrumento de sedução para os próprios museus e institutos culturais do continente. Poder suave, termo cunhado pelo cientista político norte-americano Joseph Nye no final da Guerra Fria, nos anos 1990, é a habilidade de seduzir povos e culturas por meio de ideologias, arte, religião, ciência, esporte e diplomacia. Recentemente, um movimento mundial, cujo epicentro são os países africanos, tem pressionado pela devolução destes artefatos culturais às nações de origem. Existe algum argumento para que estas obras continuem nos países que, muitas vezes, os adquiriram de forma ilícita? Este artigo pretende discutir como este movimento de devolução das obras de arte se tornou fundamental para o futuro do poder suave cultural africano.

**PALAVRAS-CHAVE:** poder suave; arte africana; cultura africana

**ABSTRACT:** Africa is the crib of humanity and continent that produced thousands of works of arts that, today, are admired by the whole world and sold to museums and in auctions for millions of dollars. Historically, African art strengthen the soft power of cultural institutions in the United States and in Europe, instead of being an instrument of seduction for the continent's own museums and cultural institutions. Soft power, term coined by the American political scientist Joseph Nye at the end of the Cold War, in the 1990's, is the ability to seduce people and cultures by ideology, art, religion, science, sport and diplomacy. Recently, a worldwide movement, whose epicenter are the African countries, are pushing for the return of those cultural artifacts to their nations of origins. Is there still any argument for those works of art to remain in countries that, most of the time, bought them illicitly? This article aims to discuss how this art devolution movement became fundamental for the future of African soft power.

**KEYWORDS:** soft power; African art; African culture

Não há poder suave (*soft power*) mais eficiente do que arte milenar. A passagem dos séculos fez dela objeto altamente pesquisado, analisado por livros, referência em filmes e admirado por colecionadores privados, museus e populações das mais diferentes culturas e contextos. Poder suave (*soft power*), a habilidade de seduzir, em vez de coagir, traz lucros na forma de turismo, diplomacia, políticas e modela as preferências de civilizações nos âmbitos dos valores morais, sendo a arte e o entretenimento duas de suas ferramentas mais eficientes.

A África, berço da humanidade, é o lugar de milhões de artefatos milenares que são admirados pelo mundo todo e ambicionados por museus e colecionadores particulares. Mas o continente geralmente não é aquele que lucra com seu próprio poder suave, com obras de arte roubadas e vendidas para o exterior durante séculos, deixando os museus e galerias africanas com pouco ou, às vezes, nenhum poder suave para seduzir outras nações e gerar dividendos internos.

Mas um movimento crescente está

tentando reverter séculos desta via de uma só mão como destino da arte milenar africana. Em janeiro passado, um sarcófago de madeira, à mostra no [Museu de Ciências Naturais de Houston](#) (EUA), retornou ao Egito depois que especialistas norte-americanos determinaram que havia sido saqueado anos atrás. Esta é apenas uma das 5300 peças que Cairo conseguiu de volta do mundo todo desde 2021. “Cabeça de Rei” ou “Oba”, datada de 1700, fazia parte do [Museu da Escola de Design de Rhode Island](#) (EUA) por mais de 70 anos e foi devolvida para a Nigéria, junto com outras 31 obras de arte. Ainda nos EUA, o [Museu Nacional de Arte Africana do Smithsonian](#) retornou 29 peças de bronze para a Nigéria em outubro, roubadas no famoso saque feito por britânicos em 1897.

Em novembro passado, o [Museu Horniman](#), de Londres, devolveu seis artefatos saqueados por tropas britânicas 125 anos atrás do reino de Benin, hoje Nigéria, incluindo placas de bronze do século 16 saqueadas do palácio real em 1897, quando forças britânicas saquearam e, depois, queimaram o reino. A devolução põe pressão no



Fig. 2: Cabeça cerimonial de um rei. Foto: Franko Khoury. Museu Nacional de Arte Africana, Instituto Smithsonian.

Museu Britânico para devolver mais de 900 objetos, a maior coleção de arte milenar africana do mundo. O Museu Britânico argumenta que não é obrigado a devolver as obras por conta da Lei

do Museu Britânico de 1963 e da Lei do Patrimônio de 1983. A Alemanha, no entanto, fez um acordo com a Nigéria em 2022 para retornar [1100 placas de metal e esculturas](#) do Palácio Real do Reino de Benin, a maioria tomadas pelas forças britânicas e vendidas para 20 museus alemães. O país também vai devolver a figura conhecida como Ngonso para o Reino de Nso, no noroeste dos Camarões, roubadas por um oficial europeu e doada para o Museu Etnológico de Berlim em 1903. A obra levantou uma iniciativa civil que ficou conhecida como “Tragam de volta Ngonso”, com moradores locais dizendo que sofriam infortúnios desde que a estátua foi roubada.

Leis nacionais valem algo para impedir que países devolvam obras de arte saqueadas ou roubadas para suas terras natais? Provavelmente não, uma vez que turistas e comunidades internacionais estão crescentemente rejeitando a ideia de que museus de países desenvolvidos ainda possam tirar lucros da arte saqueada de outros povos e nações. Isso significa que, quanto mais os museus mantenham estas obras em seus acervos, menos se

tornam atraentes como ferramentas de poder suaves para os próprios museus. Em vez de seduzir visitantes, poderá até afastá-los.

Algumas estimativas afirmam que [meio milhão de artefatos culturais](#) originados da África estão localizados na Europa, a maioria delas saqueadas durante séculos, fazendo com que países como a Bélgica revissem todas as suas aquisições da era colonial da República Democrática do Congo. Mas como diz Bénédicte Savoy em seu livro, *Africa's Struggle for Its Art: History of a Postcolonial Defeat* (*A luta da África por sua arte: história de uma derrota pós-colonial*, em tradução livre), o movimento começou nos anos 1960, quando muitas nações africanas declararam independência, mas falhou nos anos 1980, quando museus europeus enterraram as demandas do continente, apesar dos apelos de autoridades, como o Diretor-Geral da Unesco, Ahmadou-Mahtar M'Bow, em 1978, afirmando que “tudo que foi tirado (...) é testemunha de uma cultura e uma nação cujo espírito eles perpetuam e renovam”.

A resistência em devolver a arte milenar

africana pode causar danos além das paredes dos museus europeus. No seu livro, Savoy lembra que, durante a Guerra Fria, alguns países europeus eram receptivos quanto à restituição, já que haviam grandes esforços do poder duro (*hard power*) político e o poder suave diplomático de manter relações com os países africanos recém independentes. No século 21, estes esforços talvez sejam ainda mais necessários, já que a Europa e os EUA tentam fortalecer seus laços comerciais e políticos com os países africanos, como forma de opor ao aumento da influência da China no continente. Em 2019, o presidente francês [Emmanuel Macron](#) anunciou a devolução de 26 esculturas e outros artefatos para a República de Benin, no oeste da África, antiga colônia francesa. Mais tarde, no entanto, a opinião pública e a imprensa francesas argumentaram que isso talvez não fosse o suficiente, com muitos outros artefatos esperando para irem para casa, em museus como o Louvre.

Existe algum argumento válido para os museus europeus não retornarem a arte milenar africana



Fig. 3: Objetos entregues ao professor Abba Tijani, diretor geral da Comissão Nacional para Museus e Monumentos da Nigéria. Foto: Christian Sinibaldi. The Guardian.

para seus locais de origem? Além do fato da diminuição da coleção do patrimônio cultural dos museus, alguns argumentam que os museus europeus são mais seguros que os países instáveis africanos e que possuem melhores condições de armazenamento para obras de arte. Mas como o historiador

de arte nigeriano, [Chika Okeke-Agulu](#) disse certa vez, é a mesma retórica de um ladrão demandando a construção de um lugar seguro antes de devolver uma BMW roubada.

Os argumentos para devolver a arte milenar africana, no entanto, não são apenas retóricas. Primeiro,

novos museus na África podem reforçar os esforços nacionais para trazer seus artefatos para casa e aumentar o poder suave do país, ao atrair mais turistas e receitas. Após uma série de atrasos, o Egito finalmente vai inaugurar o [Grande Museu Egípcio](#) no Cairo, cobrindo 50 hectares e abrigando mais de 100.000 obras, incluindo artefatos da tumba de Tutancâmon. Segundo, devolver estas obras traz celebrações e aumenta a autoestima das nações. Quando a França devolveu as estátuas Dahomey para o Benin, [uma passeata atraiu milhares de pessoas](#) para ver as esculturas numa exibição gratuita no palácio presidencial de Cotonou. Terceiro, mas não por último, a arte milenar africana de volta aos seus locais de origem traz mais investimentos à vida cultural destes países. A cidade de Benin, na Nigéria, está substituindo seu hospital em ruínas por um [novo complexo de museus](#) para abrigar a arte repatriada vinda do Ocidente, na esperança de que o novo museu vai elevar a cidade de Benin como um destino global, com novos hotéis e negócios ao redor da atração cultural.

Se este movimento continuar crescendo, será que veremos artefatos culturais como o busto de Nefertiti (1345 A.C.), hoje no museu Neus de Berlim, e a Pedra de Roseta (196 A.C.), hoje no Museu Britânico, retornarem para casa? Não sabemos ainda. Mas o momento da arte milenar africana se tornar um poder suave africano definitivamente chegou.



## **FRANTHIESCO BALLERINI**

Escritor, jornalista e doutor em processos socioculturais pela Universidade Metodista de São Paulo. É autor dos livros ‘Cinema Brasileiro no Século 21’ (2012), ‘Jornalismo Cultural no Século 21’ (2015), ‘Poder Suave - Soft Power’ (2017), finalista do 60º Prêmio Jabuti, e ‘História do Cinema Mundial’ (2020).



Fig. 1: Manto Tupinambá. Séc. XVI. National Museet. Copenhagen.

## ARTIGO

# O MANTO TUPINAMBÁ COMO MATÉRIA E SÍMBOLO. ALGUMAS ANOTAÇÕES

TADEU CHIARELLI  
ABCA/SÃO PAULO

**RESUMO:** O texto apresenta um panorama sobre a apropriação física e simbólica do Manto Tupinambá pela arte e pela cultura visual do Ocidente, do século 16 até o presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Apropriação; Manto Tupinambá; Arte Plumária; Arte no Brasil; Jean-Baptiste Debret

**ABSTRACT:** The text presents an overview on the physical and symbolic appropriation of the Tupinambá Mantle by Western art and visual culture, from the 16th century to the present.

**KEYWORDS:** Appropriation; Tupinambá cloak; Plumary Art; Art in Brazil; Jean-Baptiste Debret

## PARTE 1

O Brasil tem histórias inacreditáveis no que diz respeito à espoliação, tanto concreta quanto simbólica, exercida por sua elite contra as camadas subalternizadas da população. Ficando no campo das visualidades, comento aqui as apropriações materiais e/ou simbólicas dos mantos tupinambá levados a efeito por mulheres e homens brancos. Meu objetivo é refletir sobre como essas apropriações se deram em seis momentos distintos da história, desde a chegada dos europeus nas costas brasileiras, até a postura dos tupinambás atuais frente aos poucos mantos produzidos por seus antepassados, preservados em museus europeus.

Logo de início alguém poderá objetar que não seria apropriado usar um conceito atual - justamente o conceito de apropriação artística<sup>1</sup> - para refletir sobre objetos de arte do passado. Porém, como assinalou o estudioso francês Georges Didi-Huberman:

Ante uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente não cessa

jamais de reconfigurar-se [...]. Ante uma imagem - tão recente, tão contemporânea -, o passado não cessa nunca de reconfigurar-se, na medida em que essa imagem apenas se torna possível numa construção da memória, quando não da obsessão<sup>2</sup>.

Se Didi-Huberman admite que nosso olhar ante a imagem é sempre anacrônico, sempre devedor da nossa memória, creio ser possível trazer para o âmbito da história e da história da arte de outros tempos, o conceito de apropriação, melhor percebido pela primeira vez durante o surrealismo histórico, especificamente para explicitar o procedimento da colagem.

Produzir uma colagem é retirar uma imagem de seu contexto original para transpô-la para um outro universo, ação que lhe trará novos significados. É com esse conceito de apropriação que refletirei sobre o uso que europeus e brasileiros fizeram dos mantos indígenas, quer por meio do roubo ou da compra para levá-los para a Europa - para lá conferir-lhes novas contextualizações e usos - quer por sua apropriação simbólica por meio da sua

representação gráfica ou pictórica, quer por meio da instrumentalização física e/ou conceitual.

\*\*\*

Logo no início do século 16, o manto tupinambá foi apropriado pelos invasores europeus por meio de duas maneiras distintas: a primeira, como resultado de trocas entre brancos e indígenas, possibilitando aos primeiros levarem exemplares daquela vestimenta de interesse não apenas estético, como também cultural<sup>3</sup>.

Também nesse mesmo período ocorria a “apropriação gráfica” desses mantos. São várias as ilustrações produzidas por artistas que, a partir dos relatos daqueles que viajaram para o Novo Mundo, descreviam as cerimônias em que o manto tupinambá era usado.

Tanto suas representações, quanto a presença concreta de vários deles em solo europeu se tornarão decisivas na iconografia europeia dos séculos 16, 17 e 18, assim como na moda.

Uma segunda apropriação do manto irá ocorrer já no século 19 aqui no Brasil. A partir da crença que eles

eram usados pelos chefes das tribos, o artista francês Jean-Baptiste Debret concebe um mantelete de plumas para que D. Pedro o usasse sobre seu manto, durante a coroação. Usado por ele e, depois, por seu filho, essa espécie pala de plumas inspirada no manto dos povos originários, estabelecia uma conexão simbólica do império com a população nativa.

A terceira apropriação do manto ocorreria quando o crítico brasileiro Mário Pedrosa, em 1978, concebe a mostra “Alegria de viver, Alegria de Criar” para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (que, como será visto, acabará não ocorrendo). Para sua realização Pedrosa havia estabelecido tratativas com o Museu do Homem, de Paris, para trazer o manto tupinambá de seu acervo<sup>4</sup>.

A quarta apropriação seria levada adiante pela artista plástica Lygia Pape que, de início para homenagear o amigo e mentor Mário Pedrosa, produzirá uma série de obras com o título “Manto Tupinambá”.

Em 2000, por ocasião da Mostra do Descobrimento, que ocorreria nas

dependências do Pavilhão Cicillo Matarazzo, em São Paulo, a quinta apropriação do manto, dessa vez, um exemplar vindo da Dinamarca que, como será visto, causará bastante polêmica no país.

Por fim, terminarei essas considerações discutindo o caráter absolutamente original da reapropriação do manto, realizada por Glicéria Tupinambá, que parece ter colocado um fim (pelo menos em termos simbólicos) nas diversas apropriações sofridas por aquele artefato durante séculos<sup>5</sup>.

Para esta edição da *Revista da A.B.C.A.* apresentarei as duas primeiras apropriações do manto, deixando para a próxima edição a segunda e última parte do texto.

## APROPRIAÇÃO 1

Desde o início do século 16, portugueses, franceses e outros europeus se impressionaram com a natureza física e humana que encontraram no território que pouco depois seria conhecido como Brasil. As praias e as matas, os indígenas e seu modo de vida impressionaram a



Fig. 2: Johannes Froschauer, xilogravura. In: Américo Vespúcio. *Mundus Novus*. 1505, Augsburg.

todos e, alguns deles registraram suas impressões em escritos e desenhos que, mais tarde, seriam publicados em livros na Europa e/ou servido de base para a constituição de um imaginário peculiar com ressonância por todo aquele continente.

Segundo Carlos Marcondes de Moura, a primeira imagem de indígenas brasileiros - “supostamente do povo tupinambá” - foi criação de um artista pouco conhecido - o alemão Johann Froschauer - imagem publicada na Alemanha em 1505<sup>6</sup>, ou seja, cinco

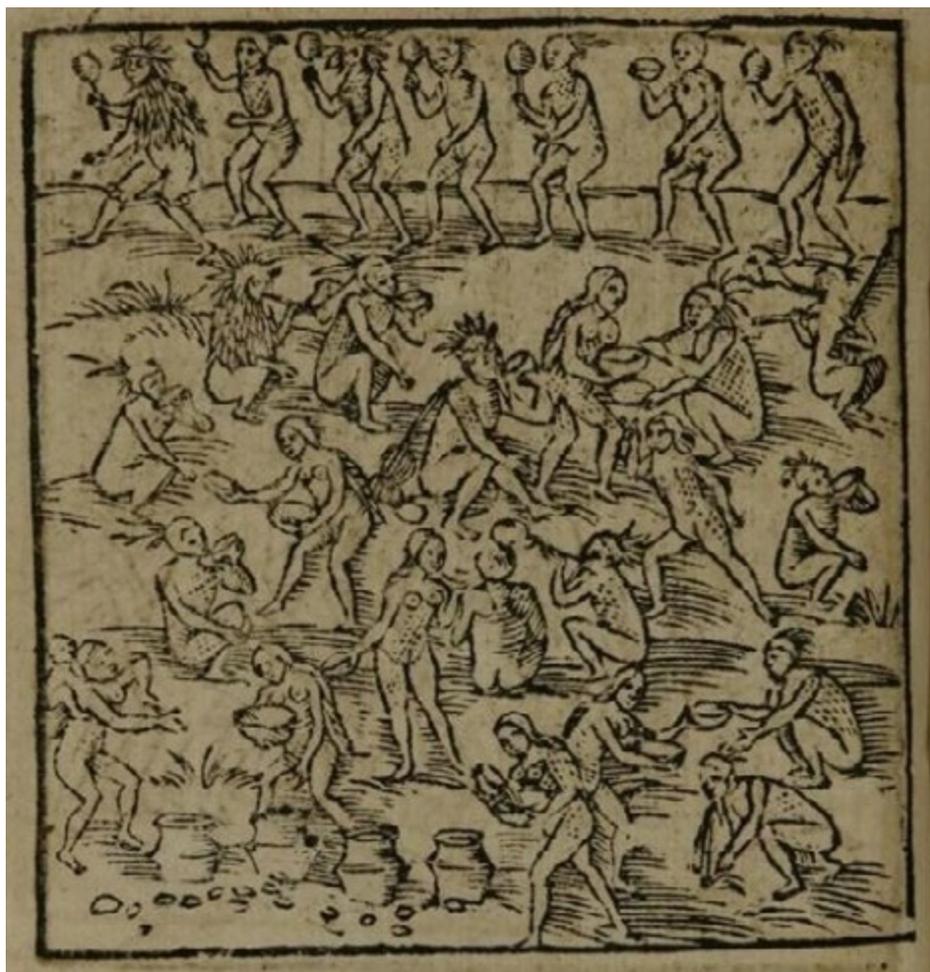


Fig. 3: Hans Staden. Refeição feita pelo cativo e por seus executores antes do ritual antropofágico. 1557. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo.

anos após o “descobrimento”. A publicação ilustrada por Froschauer era formada por um conjunto de cartas atribuídas a Americo Vespúcio (ou apócrifas) cujo título era *Mundus Novus*. Sob a xilogravura havia uma descrição da imagem registrada, em que se evidencia - além dos itens da prática canibal - o interesse pelos elementos de adorno dos indígenas retratados:

Essa imagem nos mostra o povo e a ilha descoberta pelo Rei Cristão de Portugal ou por seus súditos. Essas pessoas andam nuas, são bonitas e têm uma cor de pele acastanhada, sendo bem construídas de corpo. Cabeças, pescoços, braços, vergonhas e pés, tanto de homens quanto de mulheres, são enfeitados de penas. Os homens têm também no rosto e no peito, muitas pedras preciosas [...]<sup>7</sup>

Das onze pessoas ali retratadas, apenas a criança que se alimenta no seio materno, não está ataviada com plumas. Nenhuma delas, é certo, enverga algo parecido com um manto, mas, os adereços que algumas levam no pescoço parecem a meio caminho, entre um colar e uma pelerine plumária.

Froschauer nunca esteve no Brasil e, para registrar aquela cena, com certeza valeu-se, tanto das descrições escritas quanto gráficas produzidas por quem havia aqui estado naquele início do século 16. Nota-se, inclusive, que o artista, (antecipando-se a outros que, no futuro, voltariam a produzir descrições sobre os indígenas brasileiros), busca traduzir as formas dos homens, mulheres e crianças tupinambás, para os cânones



Fig. 4.png4: Theodore de Bry. America, Tertia Pars. 1596. Frankfurt.

de beleza renascentista europeia, pautados na proporção e no equilíbrio das formas<sup>8</sup>.

A necessidade de adequar aquelas descrições dos habitantes do Novo Mundo aos esquemas da arte produzida na Europa, paradoxalmente buscava torná-los mais “naturais”, mais palatáveis ao gosto europeu. Afinal, o público daquele continente podia chocar-se com descrições ainda mais canhestras das cenas protagonizadas pelos indígenas, produzidas por viajantes ou artistas menos preparados para aquele mister.

Nesse caso, as ilustrações do livro de Hans Staden - por fugirem dos cânones renascentistas - apesar do interesse que despertaram, podem ter chocado o público leitor, o que teria acelerado a rápida produção de publicações em que os temas das viagens ao Novo Mundo vinham acompanhadas de ilustrações mais ao gosto do renascimento e suas derivações nos séculos 16 e 17.

Dentro desta situação, as obras ilustradas por Theodore de Bry são exemplares do sucesso da interpretação dos registros mais canhestros, para os esquemas mais aceitos da arte

da Europa. Embora essas imagens continuem a descrever cenas de canibalismo e outros temas “exóticos” - inclusive de indumentária - todos os personagens retratados transformam-se em exemplos dos padrões de beleza europeia da época.

\*\*\*

Além das imagens que descreviam os artefatos plumários, vários exemplares desses objetos foram também traficados para a Europa, como resultado de trocas nem sempre (ou quase nunca) - vantajosas para os indígenas. No velho continente - e com alguma rapidez - eles se transformaram em itens de coleções de uma nobreza interessada no exotismo das novas terras “recém-descobertas”.

No ensaio “As muitas voltas do manto tupinambá<sup>9</sup>”, seus autores trazem dados interessantes sobre o comércio entre indígenas e europeus, em que os objetos plumários eram trocados por artigos os mais variados. Os autores lembram que, já na carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, está registrado: “Somente deu-lhes

um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro preto. Um deles deu-lhe um sobreiro de penas de aves, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas como de papagaio”.<sup>10</sup>

Motivo de cobiça entre a nobreza e a burguesia endinheirada da Europa, desde a primeira metade do século 16 os mantos fazem parte de coleções aristocratas, como atesta a presença dos dois mais antigos desses mantos presentes na Europa, integrando a coleção do Museu Nacional da Antropologia e Etnologia de Florença, provavelmente vindos da coleção de Cosimo I, registrados em 1539.<sup>11</sup>

\*\*\*

Ainda no século 16 nota-se como a figura do indígena usando o manto vai deixando de povoar apenas as descrições dos viajantes para também simbolizar o próprio continente americano. Tal peculiaridade pode ser percebida na figura da mulher indígena do lado esquerdo de uma gravura que parece a primeira página do livro *Historia Naturalis Brasiliae*.



Nessa grande alegoria do Brasil e da América, a mulher parece usar um manto de plumas que sai do topo de sua cabeça, descendo por suas costas aparentemente até os pés. Aqui não se trata da representação de uma mulher da nação tupinambá, apesar do manto. Desenhá-la como a figura alegórica da América, com aquela capa parece atender a duas necessidades: acentuar o exotismo da cena e realçar o corpo da mulher, que parece emergir da sombra escura da capa.

Mas as representações de indígenas com mantos não ficaram restritas a ilustrações de livros. Produzida ainda no século 16, a pintura *Alegoria da América*, atribuída ao pintor italiano Niccolò Frangipani, é um exemplo de como esse artifício também povoou as “artes maiores”.

A obra representa uma mulher e uma criança em primeiro plano - ambos com evidentes traços europeus, imersas em uma paisagem (supostamente) tropical e as roupas que vestem apresentam peculiaridades que podem interessar. Em primeiro lugar, chama atenção os saíotes de plumas usados por ambos, uma configuração pudica, e que logo se tornará um clichê para a representação de indígenas. A veste da mulher se assemelha a uma armadura usada por soldados durante a antiguidade: o saíote de penas representadas de forma rígida, em contraste com um corpete transparente, tendo nas mangas e no decote, arremates de plumas e pedras preciosas. Reforçando

Fig. 5: Niccolao Frangipani. Alegoria à America, séc. XVI, óleo s/tela, 220x135 cm. Coleção Particular.

essa aparência quase militar, as duas figuras calçam sapatos que parecem de metal, com o bico finíssimo.

Um elemento que quebra essa rigidez é a ave que a mulher carrega pousada em sua mão direita, uma arara. Como os papagaios, as araras bem podem significar pureza e bondade, o que somente realça o caráter fidalgo da mulher representada. Arrematando as duas figuras, e emprestando-lhes uma grande solenidade, é o manto de plumas que usam. Nota-se o contraste na representação da plumagem da capa da mulher em relação às penas de seu saiote. Aqui, mais uma vez, o manto não está designando a mulher como sendo de origem tupinambá. Ele também é um recurso para o pintor realçar os corpos representados nessa alegoria da América.

\*\*\*

O estudioso Augustin de Tugny, ao escrever sobre a obra de Glicéria Tupinambá, traça um panorama da absorção do manto no continente europeu, desde o século 16. Além de suas observações a respeito do

interesse de colecionadores por aquele tipo de vestimenta, chama a atenção sua descrição sobre o papel que o manto assumiu junto à família Nassau-Orange:

[...] Outro caso registrado do destino dado aos mantos tupinambás são os retratos de Sophie Von Hannover [1644]<sup>12</sup> e de sua tia Mary Stuart [1664]<sup>13</sup>, esposa do Stadtholder Guilherme de Nassau.

Neles as duas princesas vestem o mesmo manto tupinambá trazido de Recife por Mauricio de Nassau. Essas representações demonstram as pretensões da família Nassau-Orange, governantes dos Países-Baixos sobre Pernambuco onde estabeleceram uma colônia entre 1630 e 1654<sup>14</sup>.

Na primeira pintura, Sophie von Hannover foi retratada com uma veste de cetim e um manto de plumas que, preso no alto de sua cabeça, desce pelo seu corpo até prender-se por uma joia na altura de seu ombro esquerdo. A princesa está posicionada no centro da composição frente a uma paisagem nitidamente cenográfica, apresentando árvores tropicais que



Fig. 6: Louise Hollandine von der Pfalz. Sofia de Hannover como indígena. 1644, óleo s/tela. Museum Wasserburg Anholt, Alemanha.

emolduram sua figura. Na mão direita ela segura um tipo de cetro (ou arma em forma de lança?), portando-se como uma espécie de deusa, uma alegoria da terra pernambucana governada por sua família.

O retrato póstumo de Mary Stuart,



Fig. 7: Adriaen Hanneman. Retrato póstumo de Mary Stuart I (1631-1660) com servçal. 1664. Coleção Particular.

apresentado pelo Prof. Tugny, possui uma composição convencional, situando a princesa de Orange frente a um cortinado escuro, que realça sua pele clara. A aristocrata usa uma veste de cetim claro e o mesmo manto de plumas que aparece no retrato de Sophie von Hannover. Diferente dessa última, no entanto, Mary Stuart não tem o manto preso à cabeça, por esta encontrar-

se envolta em um turbante luxuoso, adornado com plumas de avestruz e pérolas. A capa de plumas escarlates (que parece estar com um novo forro), cobre parte do seu corpo, preso por uma joia, como no retrato da sobrinha (seria a mesma joia?). Ao seu lado, um jovem preto ata um cordão de pérolas em seu braço direito. Ele está posicionado em frente a uma paisagem onde se percebe esculturas e elementos arquitetônicos que remetem à antiguidade clássica.

Aparentemente convencional, o retrato, no entanto, possui uma dimensão enigmática, alegórica, que excita o observador. Mary Stuart, frente ao cortinado que parece aludir a uma bandeira heráldica<sup>15</sup>, usa um turbante com forte ressonância oriental e o manto de plumas produzido em Pernambuco, Brasil. Ao seu lado um servo (ou um escravizado?), de descendência africana, frente a uma paisagem europeia. O que aparenta ser o retrato protocolar de uma princesa com seu servo, pode ser interpretado como uma alegoria da família Nassau-Orange e seus domínios espalhados pelos quatro continentes.

\*\*\*

Além desse retrato de Mary Stuart com o servo, existe pelo menos mais um retrato seu, pintado pelo mesmo artista, em que a princesa ressurgue usando também o manto<sup>16</sup>. Nele, Mary Stuart é captada em pose frontal, solitária, envergando o mesmo



Fig. 8: Adriaen Hanneman. Mary, Princess of Orange, 1655ca., óleo s/tela, 120.0 x 98.0 cm.

turbante e o mesmo manto do retrato anterior. Se no primeiro ela posava frente a um cortinado com possíveis referências heráldicas, nesse, a cortina dá lugar a um muro de pedras, parecendo a entrada de uma gruta. As pedras escuras emolduram a figura da mulher de pele clara e expressão de estudada indiferença. Ela repousa o cotovelo esquerdo no que também parece ser uma pedra, segurando uma haste, assemelhada a uma lança. À sua direita, ao fundo, descortina-se uma paisagem sombria, em que se adivinha um rio correndo por entre pequenas elevações montanhosas.

O retrato concentra o foco na figura da princesa, ataviada com índices exóticos (provenientes da Ásia e da América), em um entorno privado de referências da cultura europeia. Nele, a mulher - símbolo do poder da família a que pertence - se sobrepõe a uma paisagem selvagem, formando, com seus adereços, uma síntese entre a civilização europeia - de onde procede -, e a barbárie ou o “primitivismo” asiático e americano, que domina.

Como será visto, essa mesma síntese será percebida na indumentários dos imperadores brasileiros.

## APROPRIAÇÃO II

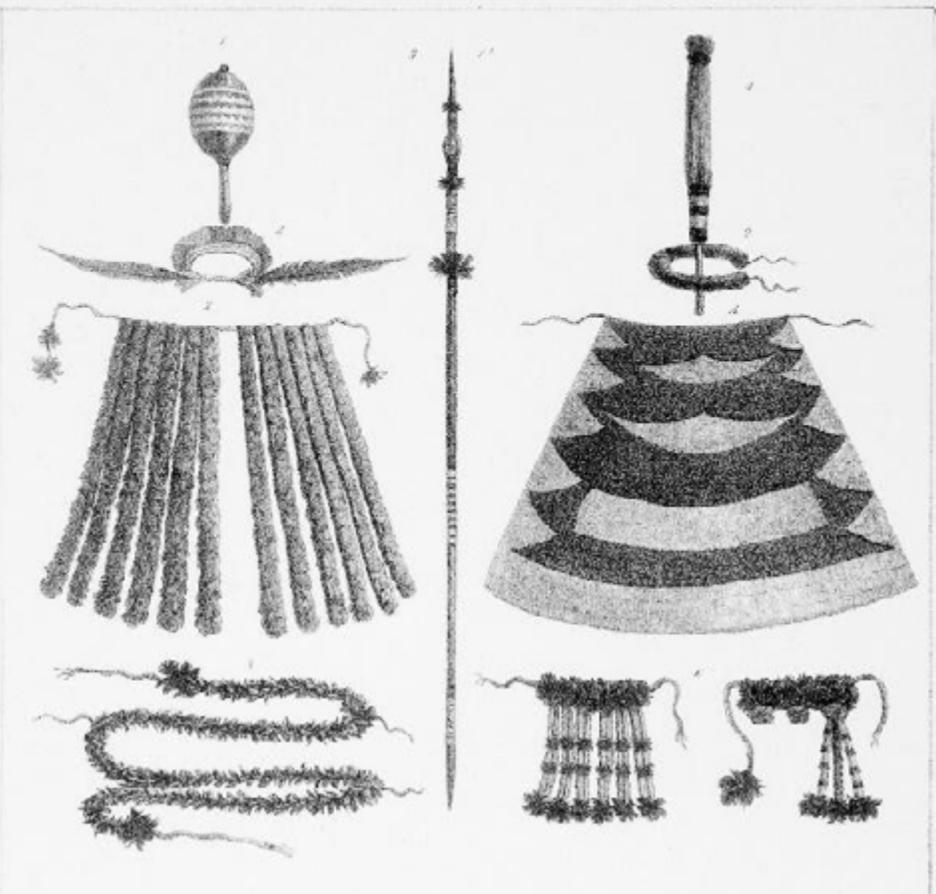
No volume três de seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Jean-Baptiste Debret descreve o traje que havia concebido para Pedro de Bragança usar em sua coroação no dia 1 de dezembro de 1822:

[...] Quanto à forma do manto imperial, talvez um pouco estranha para o europeu, já se achava ela nacionalizada no Brasil há três séculos, pois é imitada do poncho, único manto usado em toda a América do Sul. Nada há a contestar, por conseguinte, na forma e na cor do manto imperial aqui desenhado. Este é de veludo verde, bordado a ouro e forrado de seda amarela a fim de evitar outra qualidade de forro que seria insuportável com o calor [...]. A pelerine forrada de seda amarela que guarnece os ombros e esconde a abertura do manto é feita de plumas de tucano cuja cor alaranjada se harmoniza perfeitamente ao resto do uniforme [...]<sup>17</sup>



Fig. 9: Jean-Baptiste Debret. O Imperador D. Pedro I. In: *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*, 1834.

A descrição que Debret faz do manto de Pedro I naturaliza os elementos que o diferem daqueles ligados à tradição dos mantos reais europeus. O traje do novo imperador é igual só que diferente daqueles de seus antepassados. Ao mesmo tempo em que as cores usadas para sua confecção - o verde da Casa de Bragança



MANTEAUX ET SCEPTRES.

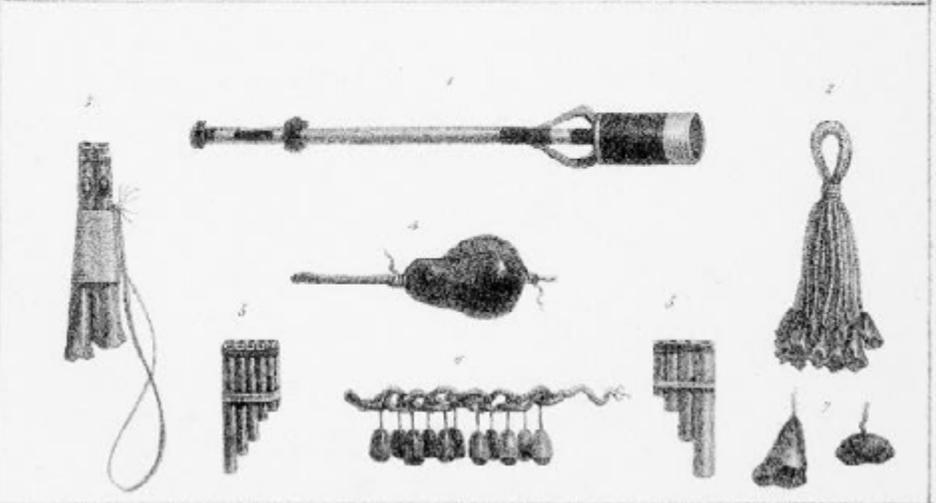


Fig. 10: Jean-Baptiste Debret. Prancha 45. In: Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil. V.I, 1834.

e o amarelo da Casa Habsburgo -, o mantém na longa esteira da tradição europeia, sua frente desenhada em forma de poncho e a pala de plumas de tucano atestam uma vontade de inserção do novo imperador em uma tradição não apenas europeia, mas também latino-americana e brasileira<sup>18</sup>.

A mesma fleuma notada no texto de Debret, é percebida igualmente no relato que o diplomata austríaco Barão Wenzel von Mareschal faz do traje usado por Pedro I em sua coroação. O texto se encontra num documento que o barão envia para seu superior, o príncipe de Metternich, chanceler austríaco na época:

O príncipe vestia uma túnica de seda verde recortada do manto imperial [é assim que ele descreve a parte da frente do manto, em forma de poncho] em veludo verde forrado de amarelo cravejado de estrelas e bordadas a ouro; sobre o manto, uma espécie de gola que ia até o peito de plumas de tucano. Ele usava botas de montaria com esporas; a coroa era adornada com diamantes [...] <sup>19</sup>

Ao que se conhece, a primeira

descrição a atentar para o fato de que a pelerine de plumas de tucano fazia uma referência aos mantos indígenas, está registrada no livro de viagem do reverendo inglês Robert Walsh, publicado em 1830. Nele, o autor relata suas impressões relativas aos trajes de Pedro I quando o assiste presidindo uma assembleia na Câmara dos Deputados no Rio de Janeiro: “[...] Ele usava botas de cano alto que iam acima dos joelhos de seus calções brancos, com um longo manto de veludo verde, bordado com estrelas douradas [com uma] capa de plumas amarelas, de tucanos, que integrava os trajes dos antigos caciques do país”<sup>20</sup>. José da Silva Lisboa, o visconde de Cairu, irá replicar as palavras do reverendo Walsh no estudo que publicaria também em 1830, a respeito do primeiro império.

No capítulo 22 do livro, o visconde, após descrever a riqueza das vestes, joias e insígnias usadas por Pedro I na cerimônia de coroação, coloca uma nota de rodapé em que, tendo o texto de Walsh como base, escreve:

É notável que o Manto Imperial

fosse também usado com lindas penas de *Tucano*, singular ave do país. Isto indica o espírito político com que o imperador procurou dar mais uma prova de se identificar com os Brasileiros, para atrair à civilização a milhões de Índios, que ainda se acham em estado selvagem<sup>21</sup>

É possível que antes de 1830, outros políticos e intelectuais tenham se manifestado sobre o que teria levado Jean-Baptiste Debret a se apropriar, tanto da ideia do poncho, quanto a do manto indígena<sup>22</sup>, para a concepção dos trajes majestáticos de Pedro I. Porém, até o momento, só é possível estabelecer algumas conjecturas sobre as razões que o levaram a essa concepção.

\*\*\*

Jacques Leenhart, no ensaio “Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira”, aponta uma dualidade na atuação de Debret no Brasil:

Debret desenvolveu [...] dois tipos de obras. De um lado, um trabalho para a Corte, constituído

sobretudo de pinturas históricas e de estética neoclássica, com imagens destinadas a fixar para a posteridade os momentos importantes de estabelecimento da monarquia brasileira e do império. Ele se torna o memorialista dos momentos emblemáticos dessa história [...]. Em paralelo, num segundo corpo de obras [...] Debret faz, em aquarela, o retrato das atividades cotidianas da cidade.

Mais adiante, Leenhardt acrescenta outra atividade desenvolvida por Debret em seu estúdio carioca:

Desde sua chegada ao Rio de Janeiro, Debret toma parte na cenografia e na decoração das festas e celebrações oficiais, tarefa na qual se destaca graças a sua experiência parisiense [...]. No Rio como em Paris, os acontecimentos sociais de importância são acompanhados de festividades e aglomerações populares. Se os quadros a óleo que pinta são destinados à Corte, os cenários de espetáculo voltam-se para o público mais amplo da cidade. Instala-se uma teatralidade espetacular e efêmera em sua forma [...] <sup>23</sup>



Fig. 11: Jean-Baptiste Debret. Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do imperador D. Pedro I. In: Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil. 1834.

Como afirma o autor, Debret produzirá intervenções efêmeras no espaço da cidade, quando da chegada da arquiduquesa Leopoldina e para seu casamento com o futuro Pedro I. O pintor será também o responsável pelo pano de boca para as festividades da

coroação de João VI e de seu filho, Pedro I.

Ao descrever esse último trabalho, Debret atentará para o fato de que ele submeteu o esboço original da pintura a José Bonifácio de Andrada e Silva, figura importante no processo da

independência do país. Assim Debret se manifesta:

[...] Pintor de teatro, fui encarregado da nova tela, cujo bosquejo representava a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial, sentado em um trono coberto por uma rica tapeçaria estendida por cima das palmeiras. A composição foi submetida ao primeiro-ministro que a aprovou. Pedeu-me apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma ideia de estado selvagem. Coloquei então o trono sob uma cúpula sustentada por cariátides douradas. Sobravam-me apenas dez dias para a execução desse quadro, cujas figuras deviam ter no primeiro plano cerca de dez pés de dimensão. Contudo, na véspera da Coroação, o imperador e o Primeiro Ministro vieram incógnitos ao teatro à noite para ver o pano no lugar, completamente acabado. Felicitaram-me pela energia e caráter de cada figura, em que eu conservara a marca e o aspecto da província natal<sup>24</sup>.

\*\*\*

Debret não gozou de completa liberdade para produzir o pano de boca para as comemorações da coroação. Bonifácio o induziu a levar para o trabalho um sentido mais “europeu” de Brasil - substituindo os coqueiros por cariátides como bases da tenda onde ficaria a figura do Império - e, talvez receoso do que fizera o pintor e da opinião de Pedro I em relação à obra, preferiu conferi-la com o imperador, antes do dia da coroação.

Se José Bonifácio interferiu no pano de boca usado nas festividades da coroação, nada impede que ele também tenha se envolvido na concepção do próprio traje que Pedro I usaria em sua coroação<sup>25</sup>. Afinal, Pedro I não seria apenas o primeiro imperador do Brasil, mas, igualmente, o primeiro imperador das Américas, após a queda dos impérios pré-colombianos.

Assim, suas vestes não eram um item desprezível na estrutura geral da cerimônia da coroação. O corpo de Pedro I e seu traje majestático deviam sintetizar/simbolizar a reunião entre civilização e barbárie, Europa e

América. A primeira, pela permanência do manto de tradição europeia - agora com as cores das famílias que dali em diante reinariam sobre o Brasil; a segunda com a parte dianteira do manto transformada em poncho, arrematado pelo mantelete de plumas, referência aos indígenas brasileiros, por meio da apropriação de um de seus artefatos mais belos<sup>26</sup>.

Se, como foi visto, as princesas de Orange-Nassau usaram os mantos tupinambá como símbolo do poderio de suas famílias sobre regiões brasileiras, Pedro I, na primeira metade do século 19, recuperava a ideia do manto indígena para simbolizar seu poder sobre todos os brasileiros, incluindo os “selvagens”<sup>27</sup>.

(CONTINUA NA PARTE 2)



## NOTAS

1 No caso, surgido para definir parte da produção moderna e contemporânea.

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tempo. Historia del arte y anacronismo de las imagines. 2ª edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. P.33.

3 A. Métraux afirma que os indígenas usavam os mantos em cerimônias antropofágicas. Métraux, A. A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guarani. Brasileira, 1950.

4 Sobre o assunto consultar, entre outros: PALADIO, Luiza Mader. A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina. Tese de doutoramento. São Paulo: PPG em Estética e História da Arte da USP, 2020, p. 218.

5 No início da escrita deste texto, eu tinha a intenção de estudar o uso da ideia do manto tupinambá por Debret, em relação ao trabalho da artista Glicéria Tupinambá. Porém quando entrei em contato com o

texto do Prof. Augustin de Tugny, da Universidade do Sul da Bahia, publicado no catálogo da exposição da artista (“A volta histórica do manto tupinambá. Iwri mbebeuçawawara assjoba tupinãbá. Augustin de Tugny IN CAFFÉ, Juliana/GONTIJO, Juliana (org.) Kwá Yepé turusii assojaba tupinambá: essa é a grande volta do manto tupinambá. São Paulo: Conversas com Godwana, 2021 .30/45.), encontrei uma série de informações não apenas sobre o trabalho de Glicéria, como também sobre a própria história dos mantos, desde o século 16. Pouco mais tarde, em contato com o Professor, via e-mail, ele me sugeriu a leitura de um ensaio que havia acabado de publicar em parceria com a própria artista e as estudiosas, Juliana Gontijo e Juliana Caffé (“As muitas voltados dos mantos tupinambá”, Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé, Juliana Gontijo. In TUGNY, Rosângela de/ ROSSE, Eduardo/ BELISÁRIO, Bernard (org.). Poéticas ameríndias [recurso eletrônico]: memórias territoriais. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2023. Recurso online. 361 pág. PDF). A partir da leitura dos dois

textos percebi que seria impossível continuar meus estudos sobre a apropriação dos mantos, sem levar em consideração a precedência dos textos do Prof., que muito me ajudaram. Neste sentido, tomo a liberdade de entender este meu artigo como uma espécie de “resenha indireta” dos dois ensaios citados, e, modestamente, um acréscimo a eles.

6 MOURA, Carlos Eugenio M. Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas do Brasil. Suas imagens (1505-1955). São Paulo: Edusp. 2021, p.17.

7 Legenda da imagem presente em Mundus Novus (1505). Apud. MOURA. Carlos Eugênio M. de op. cit. p. 23.

8 Sobre o assunto, consultar, “Do Apolo de Belvedere ao Guerreiro Tupinambá: etnografia e convenções renascentistas”. Yobnj Aucardo Chicangana-Bayona. História, São Paulo v.25. n.2, 2006, p15-47,

9 “As muitas voltas dos mantos tupinambá”. Augustin de Tugny, Glicéria Tupinambá, Juliana Caffé, Juliana Gontijo. IN TUGNY, Rosângela de/ROSSE, Eduardo/BELISÁRIO, Bernard

(org.). Poéticas ameríndias [recurso eletrônico]: memórias territoriais. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2023 1 recurso on-line. (316p.). PDF

10 Carta de Pero Vaz de Caminha. Apud “As muitas voltas dos mantos tupinambá” op. cit. p.258.

11 “As muitas voltas dos mantos tupinambá” op. cit. p.263.

12 Retrato pintado pela condessa Louise Hollandine do Palatinado. irmã da retratada. Coleção: Museu Wasserburg Anholt, Isselburg, Alemanha.

13 Retrato póstumo pintado por Adriaen Hanneman. Col. Den Haag Mauritshuis, Haia.

14 “A volta história do manto tupinambá. Iwri mbebeuçawawara assjoba tupinãbá”. Agustin de Tugny. Op. cit. p.40.

15 A hipótese de que o cortinado faça referência às armas da família é uma hipótese a ser averiguada.

16 Obra pertencente à Coleção Real Britânica.

17 “Manto imperial n. 2 - 0 cetro

e a coroa”. Jean-Baptiste Debret. IN DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015. Pgs. 463/454.

18 O poncho, usado em vários países da América Latina também o era no Brasil. Aracy Amaral, em seu livro A hispanidade em São Paulo (São Paulo: Nobel, 1981), chama a atenção para o fato de que os paulistas comumente usavam esse tipo de manto. Debret, ao produzir o pano de boca para as solenidades relativas ao coroamento de Pedro I, retratará, à direita do trono, um paulista usando chapéu e poncho. (voltarei a esse desenho em breve). Já o manto indígena está simbolicamente presente na vestimenta do imperador na pala que arremata seu traje majestático. Debret, no livro citado, ao comentar as pranchas 26 e 27 “Charruas, por corruptela Chirrus”, chama a atenção para o seguinte: [...] E somente nas províncias de São Paulo e do Espírito Santo que se encontra um grande número de Charruas civilizados, em sua maioria originários do Paraguai; andam quase sempre a cavalo, envolvidos em ponchos. (op.

cit. p.104). Esta declaração de Debret, traz mais dados para a informação de Amaral, corroborando-a.

19 “A correspondência do Barão Wenzel de Mareschal (agente diplomático da Áustria no Brasil, de 1821 a 1831) ao Príncipe de Metternich. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, tomo 80, 1917 p. 132. O interesse da Áustria na vida do príncipe devia-se ao fato dele ser casado com Leopoldina, arquiduquesa daquele país.

20 WALSH, R. Notices of Brazil (1828-1829). London: Frederick Wastley and A. H. Davis, 1830. 2 vol. Vol. 2 p. 421.

21 LISBOA, José da Silva. História dos principais sucessos políticos do Império do Brasil. Parte X, Seção III. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Nacional, 1830 p. 93.

22 Como o leitor já deve ter percebido, não uso sempre a expressão “manto tupinambá” porque o próprio Debret teria copiado mantos produzidos por outras nações indígenas brasileiras, como é possível perceber na prancha

45, “Mantos e Cetros, Instrumentos de Música”, do I volume de sua obra (op. cit. p.139). Sobre os mantos desenhados, Debret assim se manifesta na descrição que faz da referida prancha com os desenhos: “N. 4. Esse manto formado da reunião de doze tiras de plumas é usado pelos Mandrucus. N. 5. Este outro manto é um tecido de algodão da mesma trama de uma rede e ao qual são presas, com habilidade e solidez, plumas amarelas e vermelhas. Esta obra-prima, que se encontra no museu, é atribuída aos selvagens da província do Pará”. DEBRET, JB. Op. cit. p. 138

23 Idem.

24 DEBRET, J.B. Viagem...op. cit. p. 569. Sobre o assunto, também consultar: CARVALHO, Iara Lis Schiavinatto. Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo - 1780/1831. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

25 Iara Lis Schiavinatto Souza, no livro citado, afirma: “Para reger a coroação, instituiu-se uma comissão composta por Bonifácio, o barão de Santo Amaro, o bispo capelão-mor, o frei Antônio de Arrábida, que

educara D. Pedro [...], pág. 274. Se José Bonifácio fez parte da equipe que estruturou a coroação, muito certamente também opinou sobre o traje que Pedro I deveria usar na cerimônia.

26 No importante “Os teatros brasileiros de Debret”, seu autor Julio Bandeira, em nota de rodapé assim se refere à participação de José Bonifácio na produção o mantelete de plumas de tucano usadas por Pedro I: “feita a partir da rica coleção de tucanos do Museu Imperial, fora requisitada por José Bonifácio [...] para a confecção do manto imperial”. In BANDEIRA, Julio. Debret e o Brasil: obra completa. 2ª. Rio de Janeiro: Capivara Ed. 2008. (Nota 108, p. 701.

27 Importante não esquecer que Pedro II, em sua coroação, usará um manto semelhante ao do pai, desenhado pelo pintor e intelectual Araújo Porto Alegre (ex-aluno dileto de Debret). Esse manto seria adaptado ao tamanho do então jovem imperador e já não possuiria mais a forma de poncho na sua parte frontal. O mantelete de plumas de tucano seria diminuído. Adulto,

o segundo imperador providenciaria pelo menos mais um traje majestático para o seu uso. Sobre o assunto, ler: FREESZ, Clara Rocha, A odisseia das roupas de D. Pedro II: dos Guarda-roupas imperiais às arcas do Museu Mariano Procópio. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

**TADEU CHIARELLI**

Professor Sênior. PPGA Visuais. ECA USP. Foi Curador-Chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996-2000); Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2010-2014) e Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo (2015-2017).



ARTIGO

## POTY, ENTRE DOIS MUNDOS

MARIA JOSÉ JUSTINO  
ABCA/PARANÁ

**RESUMO:** A mostra *Poty entre dois mundos* é um recorte da maior coleção já doada ao Museu Oscar Niemeyer - MON, com 4500 obras, em diversas técnicas, oferta generosamente efetuada pelo irmão do artista, João Lazzarotto, em 2021. Nessa exposição, que apresenta apenas 2,9% da doação, o público tem a oportunidade de explorar um Poty ambivalente: a experiência mítica e transgressiva, a contemplação e os sentidos, o amor divino e o carnal. Tudo desvendado por um grande narrador por meio de imagens articuladas: dos desenhos às metálicas gravadas, xilogravura, litografia, além de escultura e mural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poty Lazzarotto; Sagrado e Profano na Arte; Arte Paranaense

**ABSTRACT:** The exhibition *Poty between two worlds* is a selection of the largest collection ever donated to the Oscar Niemeyer Museum - MON, with 4500 works, in various techniques, generously offered by the artist's brother, João Lazzarotto, in 2021. In this exhibition, which presents only 2.9% of the donation, the public has the opportunity to explore an ambivalent Poty: the mythical and transgressive experience, the contemplation and senses, the divine and carnal love. All unveiled by a great narrator through articulated images: from drawings to metálicas engravings, woodcut, lithography, as well as sculpture and mural.

**KEYWORDS:** Poty Lazzarotto; Sacred and Profane in Art; Art of Paraná



Fig. 1: Poty Lazzarotto, sem título, 1948. Gravura em metal. Foto: Reprodução.

*“O mundo profano é o universo das interdições, enquanto o mundo sagrado corresponde ao das transgressões.”*

Bataille

Doação extraordinária que a família de Poty Lazzarotto generosamente entrega ao público, alojada no Museu Oscar Niemeyer - MON, em Curitiba. São mais de 4500 obras em diversas linguagens: gravura em metal - água-forte, água-tinta, ponta-seca -, xilogravura, litografia, serigrafia, desenho, entalhe e escultura, além de objetos de uso artístico do artista, pincéis etc. Dono de um desenho primoroso e um gravador excepcional, Poty foi grande em muitos temas: o trabalhador (em especial os ferroviários), a guerra, a cidade, a história (narrada sobretudo nos imensos murais a céu aberto), os indígenas (em 1967, Poty albergou-se no Parque Indígena do Xingu), os santos (em especial, São Francisco), mulheres da família às prostitutas e as cenas do cotidiano. Em todos ele é ímpar.

Nesse primeiro momento em que se

revela esse acervo ao público, optamos por uma pequena entrada no conjunto da coleção, dando uma ideia geral desse tesouro. Apresentamos na sala do 1º andar da Torre uma pequena introdução que busca dar conta do vultoso legado, com uma amostra das técnicas e dos temas. Em seguida, em outra sala (térreo), fizemos dois recortes que vagueiam entre o sagrado e o profano, instâncias que muitas vezes se cruzam. Nessa sala, no que concerne ao profano, o público terá uma entrada, por meio sobretudo de desenhos, em boa parte das obras ainda inéditas. Trata-se de uma profícua produção de Poty nos anos sessenta, mas que também aparece, em produção menor, em outros tempos e em outras técnicas.

Nas duas salas, temos tempos diferentes. Tempo “dividido em tempo profano e tempo sagrado, sendo o primeiro o tempo ordinário, o do trabalho e do respeito aos interditos, e o segundo, o tempo da festa, isto é, essencialmente o da transgressão aos interditos” (Caillois. In Bataille: 166).

Os santos de Poty são muito conhecidos,

em especial São Francisco, por ele desenhado, talhado e gravado inúmeras vezes. Poty era religioso? Como filho de italianos católicos, tem lá a sua parcela de religiosidade, mas não no sentido de um homem de Igreja. Mesmo porque Poty faz parte de uma geração herdeira da industrialização que contribuiu para a dessacralização do cosmos. Mas permanecem em Poty vestígios do sagrado, uma vontade de comunicação com o transcendental. Creio que ele se aproxima da religião muito mais no entendimento de religar, do latim *religare*. Nesse sentido, não precisa necessariamente estar vinculado a uma religião louvando aos deuses para ser religioso. A ligação ao outro, à natureza e, no caso de Poty, a sensibilidade pelos trabalhadores são o atestado de empatia que o situa no *religare*. Até porque a religião “nunca pretende esclarecer o mistério do homem, apenas o confirma e aprofunda” (Cassirer: 31). Parodiando Buñuel, Poty *continua ateu, graças a Deus*.

Sagrado significa *separado*; desligar um mundo de outro. Desse modo, conduz à transcendência: “O homem tende a

manter-se distante do sagrado. Como sempre acontece diante do que se teme, e ao mesmo tempo é por ele atraído” (Galimberti: 11). “É sagrado o que é objeto de uma proibição” (Bataille: 13). Encontramos o sagrado especialmente na experiência religiosa, mas também em outras instâncias que elaboram na sublimidade, dos xamãs aos visionários, em todo o universo mítico ou mergulhado no espiritual, naqueles que acreditam em realidades que transcendem o mundo imediato. O tempo moderno é o da dessacralização. “O homem moderno a-religioso assume uma existência trágica” (Eliade: 165): viver sem Deus ou deuses, sem mitos, sem verdades eternas. É possível viver sem Zaratustra, sem a incongruência entre o bem e o mal? Permanece em nós a presença do sagrado manifesto no inconsciente, na medida em que “o inconsciente apresenta uma aura religiosa [...] o homem mais francamente a-religioso partilha ainda, no mais profundo de seu ser, de um comportamento religiosamente orientado” (Eliade: 171); “a não religião equivale a uma nova queda do homem” (Eliade: 173).

**“NESSE RECORTE NO TRABALHO DE POTY, UMA PERGUNTA QUE NADA TEM DE ORIGINAL: TRATA-SE DE EROTISMO, PORNOGRAFIA OU OBSCENIDADE? DIFERENÇAS TÊNUES OU ABISMAIS? SÃO FRONTEIRAS INSTÁVEIS, QUE PERTENCEM AO UNIVERSO MAIS DA PAIXÃO QUE DA CIÊNCIA...”**

No plano erótico, o universo humano vagueia entre o desejo e sua proibição. Desejo e prazer, instâncias próximas e diferentes. É nessa vertente erótica que permanece inédita uma parte da obra de Poty (são mais de 4500 desenhos e gravuras, aqui selecionamos apenas 129, ou seja, 2,9% da doação), ainda ignorada por estudiosos e público.

Sabemos que o erotismo perpassa a história da arte. “O erotismo (culto de Eros, ou do amor sensual) impregna as manifestações artísticas desde as cenas de caça da pintura rupestre, passando pela perfeição das formas da escultura clássica grega e pela poesia, música e pintura da Renascença, até matizar todas as formas de manifestações artísticas modernas” (Melotto:1 5).



Nesse recorte no trabalho de Poty, uma pergunta que nada tem de original: trata-se de erotismo, pornografia ou obscenidade? Diferenças tênues ou abismais? São fronteiras instáveis, que pertencem ao universo mais da paixão que da ciência. A ciência fala de fora, sobrevoa as coisas; a arte habita o ser. Eros conduz à arte. Todavia, “tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, *com algo mais*”, diria Alexandrian (p. 6), enquanto, para outros críticos, “o valor literário da pornografia é nulo” (Sontag: 5). O *algo a mais* é o trabalho do artista. Poty é erótico e não pornográfico, pois é salvo pela dimensão artística. O erotismo não deixa de ser uma expressão da sexualidade, mas também pode morar em outras instâncias. “O erotismo é abordado como uma experiência ligada à vida, não como um objeto de uma ciência, mas da paixão, mais profundamente, de uma contemplação poética” (Bataille: 8).

Poty, o artista, cria inspirado por Eros. Nele o erotismo é o trabalho artístico sobre a matéria bruta, o sexo além do biológico, o erotismo dos corpos. Não encontramos nele nada do refinamento erótico de um Delacroix ou Ingres. A nudez ultrapassa a alegoria. Longe do erotismo sagrado, Poty inclina-se para o erotismo carnal de Courbet e Dalton Trevisan (a personagem A Polaquinha). A sexualidade é por ele tratada com rudeza, a realidade nua e crua. Realismo e sexualidade. Nesses desenhos, Poty é

Fig. 2: Poty Lazzarotto, sem Título, 1967. Desenho, tinta hidrográfica sobre papel. Foto: Reprodução.

direto, sem subterfúgios. É matéria, concretude, carne. Vemos as mulheres de Poty como objetos de desejo do homem. A mulher é o desejo, sempre apresentada com delicadeza; o homem é a força. Também não encontramos em Poty nada da ternura do minotauro de Picasso. Tampouco a sublimação espiritual ou o Êxtase de Santa Tereza de Bernini. Antes, a crueza da matéria. Em Poty, a sensualidade pertence ao universo feminino, formas sensuais e eróticas. O homem é tratado quase que caricaturalmente, enquanto a mulher guarda traços graciosos, uma elegância no desenho. O homem é cáustico, tosco.

Os nus de Poty têm atrás Frineia, o seu primeiro deslumbramento com o nu artístico. “Foi no *Eu sei tudo* que eu ouvi falar, pela primeira vez, em Frineia: os juízes da Grécia Antiga e ela peladinha da silva, magnificamente ilustrada por Matamia” (Poty. In Xavier: 55). Também em *A Visita do Velho Senhor*, conto narrativo em imagens de Poty (uma sequência de quinze litografias), encontramos desenhos da relação entre homem e mulher. Narrativa em imagens, pois “o

ato de narrar não é de nenhuma maneira uma obra apenas da voz. A verdadeira narrativa não prescinde dos gestos conscientes da mão” (Benjamin:80). A imagem acontece na poesia.

Entre desejo e prazer, surge um desenho expressivo, uma poética, ou seja, o tratamento estético garante a sensualidade, o erótico. Trata-se de uma poética realista. Poty é direto, não está interessado em lições de moral, afinal não é esse o papel da arte. Para o filósofo alemão Hegel, a finalidade da arte não é despertar todas as paixões possíveis, tampouco é o abrandamento da barbárie, nem é *fabula docet*. Ao contrário, “os interesses da arte são quase idênticos aos da inteligência” (p. 98); na arte, como no pensamento, é a verdade que procuramos. Em Poty, trata-se da verdade da sexualidade. São mulheres à margem...

Longe dos vivos, errantes,  
condenadas,  
Ao longo do deserto fremi sós;  
Cumprí vosso destino, almas  
desordenadas,  
E fugi do infundável que trazeis em  
vós! (Baudelaire, 347)



Fig. 3: Poty Lazzarotto, *São Francisco*, déc. 1980. Gravura em metal. Foto: Reprodução.

Embora com uma abordagem explícita do sexo, os desenhos trazem outro sentido, mediação entre o ato real e a imaginação: o erotismo não deixa de ser uma expansão do desejo. A crueza da relação sexual é visível na rudeza do ato e na fineza do traço. Sexo abordado sem eufemismo. Os nus de Poty revelam uma objetividade seca, sem romantismo, muitas vezes o sexo como mercadoria. Emprestando a figura de Zola a respeito de Courbet, poderíamos dizer que Poty é um fazedor de carne. Não há galhardia, ele é direto. É muito mais o sexo sem beleza, ou a beleza do sexo como verdade. O que não o impede de guardar um tratamento formal, construtivo, que garante o erótico junto à animalidade, o erótico além do biológico. Poty não bane a natureza, ao mesmo tempo que abriga o espiritual. Encontra uma sacralidade no ser humano. O corpo humano é templo e casa, habitação.

O público tem nessa exposição a oportunidade de perscrutar Poty, um grande narrador, em uma experiência articulada por imagens. E não nos esqueçamos, “o grande narrador terá sempre as suas raízes no povo”

(Benjamin:75), lugar onde se ancora toda essa obra falante oriunda das mãos de Poty. Alguns se assustam. Mas o artista se dá é no meio da travessia. Percurso entre dois mundos.

**Exposição: Poty, entre dois mundos**

**Museu Oscar Niemeyer, Curitiba.**

**Curadoria: Maria José Justino;  
Assistente de curadoria: Juliane Fuganti.**

**Abertura 26 de outubro a 31 de dezembro de 2022.**



## REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, Sarase. *História da Literatura Erótica*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1991.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattés, 1987.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In *Textos Escolhidos*. São Paulo: Editor Victor Civita, 1975.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do Sagrado*. São Paulo: Paulus, 2003.

HEGEL. *A ideia e o ideal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1959.

MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. In: Marinho, Marcelo. *Manoel de Barros: O Brejo e o Solfejo*. Brasília: Ministério da

Integração Nacional, UCDB, 2002.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In *A Vontade Radical - Estilos*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

XAVIER, Valêncio. *Poty, Trilhos, Trilhas e Traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

## MARIA JOSÉ JUSTINO

Possui Mestrado em Filosofia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1983), Doutorado em Estética e Ciências das Artes pela Universidade de Paris VIII (1991) e Pós-doutorado na EHESS-École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) (2008). Atua na área de Filosofia (Estética) e em Artes, com ênfase em Artes Visuais. Atualmente, trabalha como curadora, crítica de arte e é professora-adjunta da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR). Entre suas obras, destacam-se *Guido Viaro/Um Visionário da Arte* (Editora do Museu Oscar Niemeyer, 2007). *Frans Krajcberg, a Tragicidade da Natureza pelo Olhar*

*da Arte* (Travessa dos Editores, 2005); *MusA Acervo do Museu de Arte da UFPR* (PROEC, 2002), organizadora; *O Banquete Canibal Modernidade em Tarsila do Amaral* (UFPR, 2002); *11 Anos de Cultura, Arte e Cidadania Festival de Inverno da UFPR* (PROEC, 2001), organizadora; *Seja Marginal, Seja Herói: Modernidade e Pós Modernidade em Hélio Oiticica* (Editora UPFR, 1999); *50 anos do Salão Paranaense* (SEEC-PR, 1995), organizadora. Em maio de 2013, lançou o livro *Mulheres na Arte. Que Diferença Isso Faz?* Por meio do estudo de artistas plásticas emblemáticas (como a mexicana Frida Kahlo e a brasileira Lygia Clark), a autora coloca em discussão a diferença de gêneros na arte.

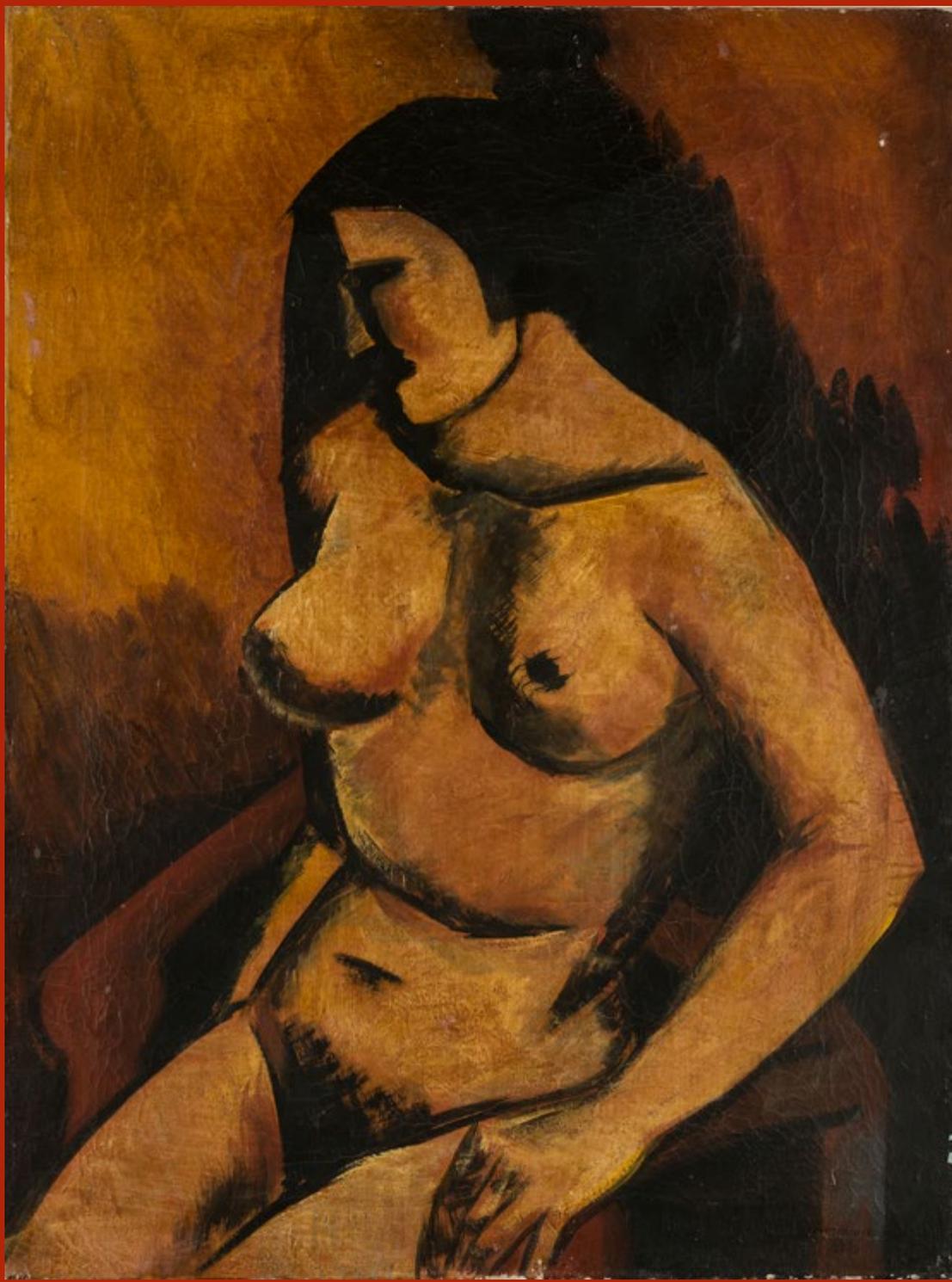


Fig. 1: Marcel Gromaire, 1923. Este quadro completa, portanto, cem anos e a modelo é a própria esposa do pintor, esclareceu-me seu neto... Foto: Nello Aun.

## ARTIGO

# MARCEL GROMAIRE: UM HUMANISTA A TODA PROVA

CARLOS PERKTOLD  
ABCA/MINAS GERAIS

**RESUMO:** O autor relata as suas experiências de ter colaborado na aquisição de uma obra do pintor francês Marcel Gromaire e a procura de sua certificação em Paris. Na Cidade Luz ele encontra o neto do pintor - Jean François Gromaire - , que confirma sua autenticidade e se encanta em reconhecer o retrato da avó datado de 1923.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marcel Gromaire; Jean François Gromaire; Autenticidade; Retrato; 1923

**ABSTRACT:** The author describes both experiences of helping someone to purchase a painting by the French artist Marcel Gromaire and his search in Paris to obtain the truthfulness of the piece. In the City of Lights he meets the painter's grandson - Jean François Gromaire - who certify the veracity of the work and is amasing to recognize the picture of his own grandmother dated 1923.

**KEYWORDS:** Marcel Gromaire; Jean François Gromaire; Truthfulness; *Portrait*; 1923

Há alguns anos, recebi uma foto do quadro que ilustra essa matéria. Ao primeiro olhar, me apaixonei por ele sem saber quem era seu autor. Sua extraordinária força expressionista-cubista deixou-me perplexo, imaginando que somente veria uma peça como aquela em museus americanos ou europeus. E ali estava ele, se oferecendo a quem o reconhecesse como uma peça beirando a santificação de tão bonita. Surpreendeu-me saber que seu proprietário a venderia. Qualquer colecionador sabe que há quadros para venda e há outros inalienáveis. Aquele era este último caso. Falei com um amigo que o comprou e eu o levei à Paris para certificação.

O quadro é de 1923. Ele completa, portanto, cem anos e a modelo é a própria esposa do pintor, esclareceu-me seu neto quando o quadro lhe foi mostrado em Paris: *Oui, c'est un Gromaire. C'est le portrait de ma grandmère*. Quase cai de emoção. Ali, na minha frente, em hotel parisiense, o neto do pintor acabava de me confirmar a autenticidade do quadro e, como acréscimo, quem era a modelo. O quadro é um magistral exemplo de

como a combinação do cubismo e do expressionismo nas mãos de pintor talentoso é capaz de produzir uma obra digna de qualquer museu. Sua forma é de linhas bem delineadas a trazer apenas duas cores: o ocre da pele da modelo e uma ousada cor preta espalhada de forma magistral sobre o seu corpo e como sombra escura da modelo pela tela, a transformar o conjunto em simplicidade enganosa. O efeito é avassalador e de difícil execução, assertiva que pode ser ratificada por qualquer pintor experiente. O leitor notará certa semelhança entre o rosto da *grandmère* e os retratos de nosso Ismael Nery. Pura coincidência intelectual por que, por certo, eles nunca se conheceram ou viram seus mútuos trabalhos.

Marcel Gromaire (1892-1971) foi um pintor francês muito conhecido na Europa, em particular na França, e pouquíssimo no Brasil e pertenceu a Escola do Realismo Social (não confundir com Realismo Socialista), movimento e termo usado por intelectuais, pintores e cineastas nos anos 1920/1930 na Europa a chamar a atenção da classe dominante sobre a situação político-social dos

trabalhadores. Foi um humanista a toda prova.

É possível que este quadro tenha vindo ao Brasil em 1930 para a exposição organizada por Vicente do Rego Monteiro e na qual havia vários pintores franceses e até obras de Picasso. A exposição começou em Recife, veio ao Rio de Janeiro e São Paulo e tinha tudo para ser um sucesso pelo seu conteúdo e pela notoriedade de seus participantes. Mas, ela foi um retumbante fracasso nas três cidades, apesar da qualidade dos artistas. É possível e é até provável que esse fiasco tenha sido produzido pela sabotagem do Partidão, que odiava Vicente por suas ideias monarquistas e fazia tudo para desvalorizá-lo. Foi lamentável. Depois deste episódio, Vicente nunca mais trouxe seus amigos franceses para expor no Brasil.

Naqueles anos quem não fizesse parte do Partidão não tinha chance de sobreviver como artista. Por isso, Vicente preferiu mudar-se para Paris muito cedo e lá permaneceu durante décadas, país que nunca lhe perguntou pelas suas ideias políticas.

**“ELE FOI TALENTOSO E CRIATIVO DESDE O INÍCIO DE SUA CARREIRA, MAS FICOU MAIS CONHECIDO FORA DA FRANÇA A PARTIR DE 1931 QUANDO PIERRE MATISSE, FILHO DE HENRI, LEVOU SEUS TRABALHOS PARA VENDA NA GALERIA QUE FUNDARA EM NOVA IORQUE...”**

Os quadros de Gromaire hoje fazem parte do acervo de célebres museus americanos e europeus como o MOMA de Nova Iorque e o Museum d'Art Modern de Paris, locais nos quais só entram grandes mestres. A biografia de Gromaire inclui um curso de Direito cuja atividade jurídica foi abandonada cedo a favor da pintura e uma passagem como soldado participante da batalha de Somme na I Grande Guerra em 1916. Nela, ele foi ferido e depois expôs todo seu horror por intermédio de pinturas de soldados como ele e a angústia das pessoas envolvidas no conflito mundial.

Marcel foi modesto em sua produção: deixou aproximadamente 750 óleos de herança neste Planeta Azul. Não foi, portanto, um pintor profícuo, pois criou aproximadamente dez quadros por

ano durante sua vida de artista, uma quantidade irrisória para qualquer pintor nosso contemporâneo. Sua produção inclui paisagens e retratos em desenhos, óleos e aquarelas. Como humanista, a maioria de seus trabalhos traz a figura humana como modelo e alguns quadros célebres registram lembranças de guerra.

Ele foi talentoso e criativo desde o início de sua carreira, mas ficou mais conhecido fora da França a partir de 1931 quando Pierre Matisse, filho de Henri, levou seus trabalhos para venda na galeria que fundara em Nova Iorque. Ficou valorizado ainda mais na França pela generosidade do seu maior colecionador, Dr. Girardin, que doou para o Museu de Arte Moderna de Paris setenta e oito óleos e várias aquarelas. Mas seu talento não se resumia apenas em óleo sobre tela, aquarelas e desenhos da figura humana e paisagens. Gromaire trabalhou com Jean Luçart, o maior tapeceiro da França e, juntos, eles criaram deslumbrantes tapeçarias que são objetos de disputas em leilões até hoje na França.

Gromaire viajou aos Estados Unidos em 1950 como jurado do Prêmio Carnegie concedido naquele ano ao cubista Jacques Villon (irmão de Marcel Duchamp), prêmio que o próprio Gromaire receberia em 1952. Em 1954 passou a integrar a *Legion d'honneur* e em 1958 recebeu o *Grand Prix National des Arts*. Morreu em 1971 quando já era imortal.



## **CARLOS PERKTOLD**

Graduado em Direito e Psicologia. Exerce a psicanálise em Belo Horizonte. É especialista em História da Cultura Geral e da Arte pela UFMG.

Integra o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Foi agraciado com a Medalha da Inconfidência, Medalha de Honra da Inconfidência, Medalha Santos Dumont pelo governo de Minas e com a Medalha João Pinheiro pelo IHGMG. É autor de Ensaios de Pintura e de Psicanálise (2002) Caixa de Ferramentas (2003), A Cultura da Confiança ou a História do Crédito no Brasil (2008).



LIVRO

# OTIMISMO CRÍTICO: UMA APOSTA DECOLONIAL

ALEXANDRE ARAUJO BISPO  
ABCA/SÃO PAULO

**RESUMO:** O livro *A virada decolonial na arte brasileira*, da crítica e professora Alessandra Simões Paiva oferece ao leitor uma detalhada pesquisa sobre as mudanças sociais e culturais que vêm ocorrendo há quase uma década no cenário das artes visuais no país. Sugere-se que a autora é otimista ao supor que a teoria e prática decoloniais podem tanto mudar o sistema de arte, quanto enfrentar questões políticas como o conservadorismo.

**PALAVRAS CHAVE:** Decolonialidade; Arte brasileira; Alessandra Simões Paiva; Universidade Federal do Sul da Bahia; otimismo crítico; Alexandre Bispo

**ABSTRACT:** The book *A virada decolonial na arte brasileira*, by the critic and professor Alessandra Simões Paiva offers the reader a detailed research on the social and cultural changes that have been occurring for almost a decade in the visual arts scene in the country. It is suggested that the author is optimistic in assuming that decolonial theory and practice can both change the art system and confront political issues such as conservatism.

**KEYWORDS:** Decolonialism; Brazilian art; Alessandra Simões Paiva; Federal University of Southern Bahia; critical optimism; Alexandre Bispo



Fig. 1: Alessandra Simões Paiva, pesquisadora e professora da UFSB. Foto: Rafael Botas.

Lançado em dezembro de 2022 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc (CPF), o livro *A virada decolonial na arte brasileira* da crítica de artes visuais, membra da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e professora do curso de artes visuais da

Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) desde 2015, Alessandra Simões Paiva, oferece ao leitor interessado no tema, uma explicação sobre as mudanças que vem ocorrendo há quase uma década no cenário das artes visuais no país. Acompanhando tendências internacionais de questionamento do sistema da arte, um dos argumentos centrais do livro é que o sistema, pressionado por aqueles agentes que não gozavam de visibilidade e voz, teve que se abrir. A sensação que fica ao ler o livro é de que houve um certo levante dos até então sem voz e invisibilizados: artistas, curadores, críticos e coletivos então subalternizados frente ao sistema porque não participavam dele. Diante desta reviravolta, a tarefa da crítica de arte seria somar esforços não apenas para entender o fenômeno novo, mas ajudar a implementar com mais rapidez a agenda decolonial.

Ao longo do livro cuja capa é uma obra digital de Denilson Baniwa, Alessandra fornece um “panorama” crítico dos temas, problemas, instituições e personagens da chamada “postura decolonial” na arte

contemporânea brasileira, a saber: a presença inusitada de criadores e temáticas indígena, feminista, negra, LGBTQIA+. Para dar forma a essas mudanças detectadas, o livro adota o vocabulário cada vez mais em voga no debate: invisibilidade/visibilidade, futurismo, voz/silenciamento, reparação, desumanização, insurgência, lugar de fala e voz autorizada, reapropriação, arte feminista, pluralismo, identidade, raça, gênero, classe social, etnia, justiça social, margens, centro, periferia, epistemologia, contraepistemologia, privilégio branco, espoliação, representatividade etc.

Como mostra a autora, ao historiar o conceito, a decolonialidade pretende ser uma teoria com prática, isto é, ser decolonial implicaria, ela ensina, um *fazer* para além de um *pensar* puramente teórico. No limite, a decolonialidade seria a intervenção no sistema da arte para modificar as bases que sustentam uma série de desigualdades sócio-históricas. Nesse sentido entende-se porque a pesquisadora aposta que não apenas a decolonialidade é um novo paradigma

epistemológico, quanto é capaz de mudar o sistema da arte. Em seus termos, um tanto otimistas demais, a postura decolonial pode ajudar no processo de “reparação histórica diante do sistemático apagamento das experiências e memórias de grupos sociais minorizados” (p.15).

Dividido em nove capítulos, o livro reúne artigos publicados tanto na imprensa quanto em revistas acadêmicas especializadas e na própria ABCA que acompanham a mudança revelando nomes de artistas, coletivos, curadores e pesquisadores em alguns pontos do Brasil com destaque para os atuantes no eixo Rio de Janeiro-São Paulo e Sul da Bahia, ainda que haja pessoas citadas que não provenham exatamente destes lugares. A produção plástica cruzada à luta pela posse da terra marca os cenários descritos por exemplo no Sul da Bahia, ambiente que levou a docente a seguir um currículo crítico relacionado com os problemas locais abrindo mão em grande medida de um currículo euro centrado. Sua atividade docente e o empenho em conseguir financiamento lhe permitiram reunir alguns dos

dados apresentados nos artigos: “Insurgências poéticas contra a morte e a desumanização: possibilidades estéticas de um futurismo indígena” (p.p.109-134) e “Ancestralidade high-tech dos povos originários” (p.p.209-222). Um dos méritos do livro é apresentar a noção de decolonial como um saber-fazer-pensar desde o Sul global explorando a gênese do conceito via o grupo Modernidade, Colonialidade, Decolonialidade (MCD). A explicação da pesquisadora do MCD, Catherine Walsh (2009) é, nesse ponto esclarecedora (p.27), todavia passível de críticas pois a decolonialidade tem forte apoio de agências de fomento à pesquisa sediadas nos EUA, o que, do ponto de vista geopolítico, não é algo desprezível. Segundo Alessandra, o alvo crítico do grupo MCD é o modo de pensar “ocidental” marcado pela colonização da terra, dos corpos e do pensamento. Termo problemático, a noção de “ocidental” é neste livro complicada como é em tantos outros, já que dizer ocidental não significa qualificar aonde começa ou termina esse território material e simbólico espalhado pelo planeta de tantas formas

e tamanha penetração que às vezes algo tido por “ocidental” se visto mais de perto não o é tanto assim. Ademais a própria noção nos estudos culturais e no ativismo social soa, muitas vezes, caricata. Poderia usar uma terminologia de sabor marxista, portanto mais direta: imperialismo, burguesia, capitalismo, exploração, classe operária e isso é um problema nos estudos culturais, na antropologia e nas humanidades pois à linguagem é atribuído um poder quase mágico de transformar a realidade social. O livro porém guarda boas surpresas quando vai ao ponto e revela os processos de “privatização da arte” como na referência à SP-Arte em 2022 e expõe a lógica da “compensação simbólica” pela espoliação que praticam os donos de instituições como Inhotim, Google ou (CIA) Central Intelligence Agency (p.64). O problema aqui está no fato de que esses grupos financiam movimentos sociais em países como o Brasil, o que permite relacionar situações politicamente dramáticas e os fatos correlatos: enquanto a decolonialidade começara a ganhar força no Brasil simultaneamente foi sendo engendrado

o golpe que destituiu Dilma Rousseff (responsável, entre outras ações, pela política de expansão das universidades federais) e prendeu o hoje novamente presidente Lula. Por trás dessa destruição estão grupos como a CIA que há alguns anos vem financiando o debate identitário contra a soberania de uma série de países. Nesse sentido, o livro não esclarece as relações entre decolonialidade e financiamento imperialista da diversificação identitária contra identidades nacionais.

Em diálogo com diferentes autores e interlocutores de pesquisa indígenas, quilombolas e ativistas do MST, predomina nos primeiros artigos referências ao grupo MCD, com destaque à análise de dois artigos do semiólogo argentino Walter D'Amico Mignolo ainda inéditos no Brasil: “A visão decolonial nas artes a partir de dois artigos de Walter D'Amico Mignolo” (p.p.153-168). Neles, daí o interesse para o livro, o autor trata especificamente de artes visuais e aprofunda a distinção entre *estética* e *aesthesis*, preferindo esta última porque definiria as particularidades da postura decolonial que se distingue

de um sentido puramente contemplativo, ocolocêntrico que emerge, segundo Mignolo, a partir do século XVIII com Johann Winckelmann entre outros autores. É sintomático que Simões use, às vezes, uma terminologia oscilante o que indica o quanto sua pesquisa está em aprofundamento como quando afirma: “Proponho, a partir desse panorama, um diálogo entre as teorias da arte e a visão decolonialista (...) p.31. Ao referir à “visão decolonialista” a autora perde a oportunidade de aplicar na prática uma postura decolonial que, creio, caberia melhor termos como cosmopercepção indicando o ocolocentrismo tão criticado por pesquisas antropológicas. Para algumas sociedades a visão não tem o mesmo valor que na tradição ocidental. Para além do MCD, no Brasil, há autores de referência para o debate decolonial como a cientista social Luciana Ballestrin da UFPEL, ao mesmo tempo que Alessandra Azeiteiro aciona o pensamento crítico sobre as artes visuais citando nomes como Renata Felinto, Luciara Ribeiro, Igor Simões, Rafael Cardoso, Daniel Dinato, Jaider Esbell entre outros.

No artigo “Artistas brancos e decoloniais: lugar de fala nas obras de Adriana Varejão e Luís Zerbini” (p.p.135-152) nota-se que esses artistas pelo privilégio que tinham de se colocar criticamente anteciparam algumas das discussões presentes na dita virada decolonial. Ainda na década de 1990 questões caras ao debate identitário atual já apareciam em seus trabalhos como gênero, raça, identidade (inclusive identidade nacional) e margens geopolíticas. A poética destes artistas permite à autora explorar a discussão sobre autoridade intelectual e experiência social via o conceito de “lugar de fala” difundido no Brasil por Djamila Ribeiro. A noção de privilégio reaparece no último artigo do livro “Por que pluralidade crítica?” (p.223-236). Aqui são discutidos os incômodos pessoais de ser uma mulher branca de origem nordestina em um mundo necessitado de mudanças, daí a decolonialidade ajudar na autopercepção dos privilégios e aparecer como um novo paradigma científico. Adicionalmente o artigo descreve como surgiu a Comissão Pluralidade Crítica na ABCA

que ajudou a diversificar o perfil social dos críticos, da crítica e da premiação reconhecendo o papel importante de agentes como Gilda de Mello e Souza (crítica), Yêdamaria (artista e educadora), Emanuel Araújo (coleccionador) entre outros.

O ponto alto do livro é a reflexão sobre o “África-Brasil Museu Intercontinental” no Espírito Santo (p.p.201-208), no qual a crítica ao Estado e às políticas públicas de cultura, que praticamente não aparece ao longo do livro, está presente exatamente no descaso (problema amplo da cultura política e das políticas culturais no Brasil que sem ser decolonial nem nada é capaz de pôr fogo no Museu Nacional e na Cinemateca Brasileira) com o referido museu. Esse é um ponto importante pois o livro mostra como o sistema de arte é amplamente controlado pelo mercado, instituição nenhum pouco abstrata que, ao menos no Brasil costuma se beneficiar de renúncia fiscal e só aposta em algum artista após a chancela de uma instituição pública. Exemplos de editais, como o programa de exposições do Centro Cultural

São Paulo (CCSP) ou a Funarte somem do livro apesar de sua importância, porém, instituições privadas como o Museu de Arte de São Paulo, ou a Pinacoteca do Estado de São Paulo gerida por uma Organização Social, ou seja, só parcialmente pública, participam da reflexão.

Finalmente, algo desfavorável para qualquer livro de artes visuais é a ausência de imagens das obras citadas nos diversos textos. O fato é revelador de que uma postura decolonial defendida às vezes com ardor pela autora fica frágil frente à realidade da falta de recursos que assola pequenas editoras país afora, efeito direto do modo como o sistema da arte agora também com um viés decolonial identitário opera. Concentrador mor de recursos e isso inclui, não esqueçamos, também o controle da circulação das imagens, deveria vir dessa esfera o dinheiro necessário para a produção deste livro sobre artes visuais que contribui com o campo das artes de modo geral. O fato deve nos ensinar que a crítica decolonial deve antes de tudo fortalecer Estados nacionais subalternizados no jogo geopolítico

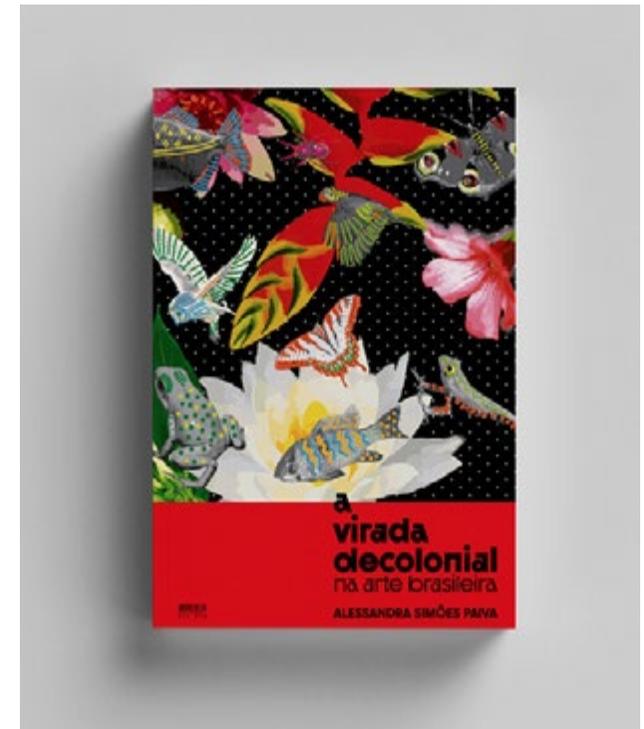


Fig. 2: Capa do livro: *A virada decolonial na arte brasileira*. Foto: Divulgação.

imperialista. Tal crítica deve ajudar ainda a pressionar o Estado nacional a empenhar mais recursos em políticas culturais transformadoras já que a onda decolonial vai passar e toda a movimentação feita corre o risco de perder seus melhores frutos seja no campo da expressão artística, da crítica, da pesquisa e da produção de livros.

Para Alessandra Simões Paiva, a virada decolonial na arte brasileira não apenas é um novo paradigma quanto, por essa razão, faria frente a “ondas conservadoras” (p.17). Contudo, será mesmo que a arte que se encontra em um estágio de elevado controle pelo sistema financeiro seria capaz de tal feito? Ondas conservadoras se resolvem com taxaço das grandes fortunas, distribuição de renda, aumento do poder de compra do salário mínimo, acesso à educação básica e superior pública, gratuita e de qualidade, acesso universal à saúde, incluída a saúde mental, moradia e uma série de direitos correlatos. Que a virada crítica se aprofunde na confrontação política da ação colonizatória e concreta do sistema financeiro atual e suas mazelas que não são poucas.

PAIVA, Alessandra Simões. A virada decolonial na arte brasileira. Bauru, SP: Mireveja, 2022 (<http://www.editoramireveja.com>), 240 páginas

## ALEXANDRE ARAUJO BISPO

Antropólogo, crítico de arte, curador independente. Pesquisa práticas de memória, fotografia amadora e de família, cultura visual, arquivos pessoais, antropologia urbana e imaginação urbana. No campo das artes visuais enfatiza as poéticas afro-brasileiras. Pesquisador do Coletivo ASA - Artes, Saberes, Antropologia. Desde 2016 dirige a empresa Consenso: Cultura, Memória e Educação pela qual realiza curadoria de exposições, diagnóstico e cuidados com acervos. Co-autor de: *Artes, saberes, antropologia* (2021); *Paulo Nazareth: Melee* (2021); *Cidades sul-americanas como arenas culturais* (2019). Tem textos nas revistas: Revista E; ZUM; SP-Arte; Pivô; Contemporary And; Omenelick 2º Ato. Curador entre outras exposições de: *Margens de 22: Presenças Populares* (2022) e *Vontade de saber: erotismo* (2008).



## EXPOSIÇÃO

# INCERTEZAS EM GAIA

SANDRA REY

ABCA/RIO GRANDE DO SUL

**RESUMO:** O artigo apresenta a exposição “Incertezas em Gaia” realizada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, MACRS, discorrendo sobre o contexto, os artistas e as obras apresentadas. A exposição reúne obras de artistas participantes da cátedra ICESCO-UFRGS Arte e Natureza, Processos Híbridos, que se nutrem de distintas reflexões sobre a vida na Terra, quando o mundo contemporâneo atravessa uma crise ecológica, política, econômica, e social sem precedentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Incertezas em Gaia; arte-natureza-cultura; Cátedra Arte e Natureza; Processos Híbridos

**ABSTRACT:** The article presents the exhibition “Uncertainties in Gaia” held at the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul, MACRS, discussing the context, the artists and the works presented. The exhibition brings together works by artists participating in the ICESCO-UFRGS Chair Art and Nature, Hybrid Processes, which are nourished by different reflections on life on Earth, when the contemporary world is going through an unprecedented ecological, political, economic, and social crisis.

**KEYWORDS:** Uncertainties in Gaia; art-nature-culture; Chair Art and Nature; Hybrid Processes

A exposição “Incertezas em Gaia” apresentada nas galerias Xico Stockinger e Virgílio Calegari, no Museu da Arte Contemporânea do RS, e na galeria do Centro Cultural da UFRGS, reúne obras de artistas que se nutrem de distintas reflexões sobre a vida na Terra. No momento em que o mundo contemporâneo atravessa uma crise ecológica, política, econômica, e social sem precedentes, como as incertezas que cercam nosso destino no Planeta fomentam, friccionam, provocam, e impulsionam as práticas e os processos na arte?

Como projetar linhas de fuga, ou delinear horizontes possíveis?

O termo Gaia formula a tese da Terra como um conjunto de seres vivos e matéria que foram criados juntos, que não podem viver separadamente, e do qual o homem não pode se extrair. O conceito faz referência à deusa que encarna a Terra na mitologia grega, mas não inclui a ideia da Natureza tal como foi imaginada desde o século XVII, essa Natureza que constituiu o plano de fundo das nossas ações, que serve de complemento à subjetividade

humana.

Nada está mais distante dessa definição: a ideia de Gaia não é de acrescentar uma alma ao globo; a “hipótese de Gaia”, teoria desenvolvida nos anos 1960 pelo cientista britânico James Lovelock<sup>1</sup>, apresenta uma interpretação de Gaia como um sistema de auto-organização extremamente sofisticada e instável, reconhecendo a prodigiosa criatividade dos vivos para moldar seu próprio mundo. Gaia é essa figura ímpar, duplamente composta de ciência e mitologia, que designa nosso planeta – a Terra – nosso habitat, nossa casa e abrigo, na inimaginável amplidão do Universo. Segundo Lovelock, Gaia não é Natureza como a entendemos no senso comum e, sim, um sistema integrado de geosfera, biosfera, antroposfera e tecnosfera; essa é a “hipótese de Gaia”.

A consciência de vivermos numa época que pode ser identificada como Antropoceno, soa um sinal de alarme em nossas cabeças. O termo sugere explicitamente a ideia de a cultura ter-se tornado uma força interferindo nos processos biológicos, atuantes no

planeta. O termo Antropoceno designa uma nova época geológica que teria começado com a revolução industrial, e é caracterizada pelo advento da humanidade como a principal força de mudança na Terra, sobrepondo-se às forças geofísicas. O impacto dessas modificações vai além das flutuações naturais, em particular ao nível do clima planetário e dos grandes equilíbrios da biosfera.

Resulta que a ação humana que causava efeitos locais, vai gradativamente se ampliando desde a revolução industrial, e agora tem efeitos globais. Segundo Günther Anders<sup>2</sup>, o contemporâneo não se caracteriza por uma crise no tempo e no espaço, mas por uma crise *do* tempo e *do* espaço. O tempo e o espaço não são o cenário da luta política, são seu objeto, não são mais as condições, são condicionados, assim, por conta dos imprevistos da história humana, aquilo que agrupamos sob o nome de Natureza sai de segundo plano, e entra em cena.

Esse é o pano de fundo da cátedra que estamos criando no Programa de pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS,

no contexto de um acordo de cooperação com o organismo internacional ICESCO<sup>3</sup>. A ICESCO, organização do Mundo Islâmico em prol da Educação, das Ciências et da Culture, reúne 54 países com a missão de trabalhar em prol da paz. Com sede em Rabat, no Reino do Marrocos, pode, em virtude de uma resolução da Conferência Geral e de seu Conselho Executivo, criar em outros países, centros, escritórios, ou organismos subsidiários colocados sob sua supervisão. Seus campos de ação concentram-se no desenvolvimento sustentável, na autonomia das mulheres e dos jovens, em aplicações de Inteligência Artificial, em inovação social e tecnológica, no diálogo e coexistência, e na proteção do patrimônio. Sua atuação estende-se em quatro regiões do mundo, África, Ásia, Oriente Médio e América do Sul. Incertezas em Gaia constitui-se como a primeira atividade pública Cátedra, após a assinatura do acordo entre a ICESCO e UFRGS. Nessa exposição, procuramos dar visibilidade aos artistas diretamente engajados na construção da cátedra<sup>4</sup> que se atribui a missão de mobilizar consciências

através da arte e tem como objetivo promover criações artísticas ligadas a temas relativos à natureza e meio ambiente, implicando tecnologias atuais e processos híbridos de criação. A cátedra “Arte e Natureza, Processos Híbridos”, visa promover e impulsionar o pensamento crítico no campo da arte contemporânea, e contribuir com os dispositivos da arte para sensibilizar e mobilizar reflexões sobre as profundas transformações em todo sistema Terra, a partir de evidências do impacto humano no planeta. Nesse sentido, desenvolve um programa de incentivo a pesquisas poéticas e teóricas, missões, residências, e de divulgações através de exposições, seminários, colóquios nacionais e internacionais, publicações e intercâmbios.

Esse é o contexto conceitual e institucional da exposição “Incertezas em Gaia”. Sem intenção de reunir trabalhos por afinidade formal, a proposta nessa primeira exposição foi de apresentar os artistas diretamente envolvidos com o projeto da cátedra, valorizando os diálogos e as diferenças, atualizando modos de

fazer e de pensar cenários e temas sobre incertezas que cercam a vida no planeta, na contemporaneidade.

Os artistas convidados para essa primeira mostra que marca o início das atividades públicas da cátedra estão engajados no desenvolvimento do projeto que visa o desenvolvimento e expansão da arte, e do pensamento sobre arte, em âmbito nacional e internacional, com ênfase especial nas produções ligadas às investigações sobre as relações e tensões que envolvem a natureza e a cultura contemporânea.

O recorte curatorial é composto pelos artistas internacionais Hala Al Khalifa, artista do Bahrein, e Siham Issami, artista visual e escritora radicada em Berlim, na Alemanha, integram a rede internacional da ICESCO e colaboram e participam da cátedra, nos prestigiam com suas instalações. Do Brasil participam Nivalda Assunção de Brasília, Hugo Fortes de São Paulo, Irineu Garcia, Teresinha Barachini, Elaine Tedesco, Sandra Rey, de Porto Alegre. Prestamos uma homenagem especial à artista e crítica de arte



Fig. 1: “Pétrole à Ipanema 2” - Éliane Chiron, 2014-19, Pintura digital. Foto Estúdio Zago.

francesa Eliane Chiron (*in memoriam*), que durante muitos anos colaborou com o desenvolvimento da pesquisa em Poéticas Visuais no Instituto de Artes, e participou dos projetos e instalação das cátedras da ICESCO, inclusive no Brasil. Infelizmente Eliane Chiron veio falecer em 2021. Suas obras, que apresentamos, fazem parte da coleção do MACRS<sup>5</sup>.

Como curadora da exposição apresento aqui os artistas e obras que

constituem a exposição *Incertezas em Gaia*, iniciando pela artista que homenageamos e pelas artistas geograficamente mais distante.

Eliane Chiron marcou sua passagem no planeta por atuação como artista, pesquisadora e crítica de arte engajada em promover a pesquisa de artistas, que em seu escopo valorizam os processos de instauração das obras. Sua reflexão crítica foi marcada por análises que buscavam estabelecer relações entre leituras sobre as obras acabadas, orientadas por análises dos processos e contextos de criação, para desvendar o que julgava ser os significados ocultos das obras. Em suas pesquisas e produções artísticas ela se investia em renovar a linguagem da pintura através de tecnologias atuais, produzindo obras digitais e vídeos a partir de fotografias tiradas em viagens. As obras *Pétrole à Ipanema I* e *Pétrole à Ipanema II* foram realizadas a partir de fotografias da praia de Ipanema, tiradas da janela do hotel, no Rio de Janeiro, quando esteve de passagem, em 2014. As imagens fotográficas foram subvertidas em resolução pictóricas

através de exaustivo trabalho de transformação das cores e distorção das formas, pixel por pixel, no computador. O resultado impacta por contrastes entre zonas de diversos tons de cinza que criam uma atmosfera sombria e opaca, em discrepância com vibrantes tons de rosa e magenta. A realidade das cenas quase se desfaz solicitando do observador um esforço perceptivo para distinguir as formas de uma paisagem imaginada pela artista ao avistar plataformas petrolíferas ao largo horizonte, na praia de Ipanema, e pensar que uma possível maré negra pudesse atingi-la... Coincidentemente, no período em que essas obras foram apresentadas pela primeira vez na exposição *Cá e Lá-UTOPOS*, no MACRS, em 2019, o Brasil confrontava-se com o derramamento de petróleo que inundou do líquido negro e viscoso as praias brasileiras na costa Nordeste chegando ao Sul, provocando uma catástrofe ecológica de danos inestimáveis à fauna e à flora costeira.

Hala Al Khalifa, é uma artista profundamente imersa na cultura de seu País, o Bahrein, engajada em



Fig. 2 e 3: “SEA” - Hala Al Khalifa, 2018. Vídeo + 6 still frames. Foto Studio Zago.

trabalhar para a valorização cultural, promovendo, além de seu trabalho, exposições, conferências e projetos de arte pública que colocam em evidência as características peculiares de sua nação. O Bahrein é um arquipélago plano e árido de trinta e três ilhas no Golfo Pérsico, localizado a leste da Arábia Saudita. A inspiração da vídeo-performance da artista reflete sua forte conexão com a terra natal, o pequeno país insular do Golfo Pérsico, famoso desde a antiguidade por sua pesca de pérolas, consideradas as melhores do mundo no século XIX. A instalação “SEA”, encena a conexão

do Bahrein com o mar e presta uma homenagem aos milhares de pescadores de pérolas que, ao longo da história do Bahrein partiam mar adentro, mergulhando cada vez mais profundo em busca de pérolas preciosas. O vídeo encena simbolicamente, através de metáforas, a espera das mulheres por seus filhos, companheiros, amantes e maridos que partem no mar profundo e não retornam; a música, soa como um lamento enquanto a artista traça círculos na areia em volta do cesto vazio, destinado à colheita das pérolas, e deposita pequenas conchas em seu traçado. Na sequência, senta-

se para amarrar pacientemente fitas negras na trama do cesto, simbolizando o drama das vidas perdidas. A sala onde a instalação é apresentada é ambientada com still frames do vídeo e a projeção da vídeo-performance.

Siham Issami, artista com inserção na cena berlinense, desenvolve uma pesquisa e trabalho com base em conexões entre natureza, ciência, música e literatura. É cofundadora e diretora do Instituto *Orients Occidents Nexus*, em Berlin. A instalação que apresenta, “Das Lied von der Erde; probe1” (Canção da Terra, ensaio nº 1) consiste em um espaço reservado,



Fig. 4: “Das Lied von der Erde; probe1” (Canção da Terra, ensaio nº 1) - Siham Issami, 2023. Foto Estúdio Zago.

fragilmente fechado, criado através de camadas de papel arroz chinês caindo do teto como véus. Dentro deste espaço, ao fundo, a parede é coberta pela impressão da partitura da sinfonia de mesmo nome, de Gustav Mahler, por sua vez recoberta por camadas de papel chinês; esta camada é fixada por longos bastões de Bambu de cada lado, direito e esquerdo, para formar uma tela para a projeção de vídeo. O vídeo é composto por dois elementos: som e imagens. A parte sonora consiste em transcrições para flauta, da própria artista, de cinco temas musicais específicos da Sinfonia de Mahler “Das Lied von der Erde”, começando com as cinco notas da escala pentatônica em cinco tonalidades diferentes. Estas transcrições foram tocadas por um aluno de flauta muito jovem, Arthur Marchand (14 anos), e foram gravadas na Igreja Herz Jesu (Alt-Lietzow) em Berlim. A parte das imagens consiste em uma seleção de referências visuais aos quatro elementos: Terra, Água, Ar, Fogo dos pintores chineses da via excêntrica começando com o Caos primordial de Zun Derun de 1362 e



Fig. 5: Musa I e II, 2018; S/Título, 2018; Maperoá, 2023 - Nivalda Assunção. Foto Estúdio Zago.

continuando com Zuh Da (1626-1705) Li Shan (1686-1762), Hua Yan (1682-1756), Gao Fangahn (1683-1748), Huang Shen (1687-v. 1772) e Shitao (1642-1707). O som, tocado alternativamente com as imagens, de modo que o som é ouvido sem projeção, e as imagens são vistas sem som, porém em sequência cronometrada com muita precisão.

Nivalda Assunção artista visual brasileira, pesquisadora, arquiteta,

e professora no Instituto de Artes da UnB. A artista explora diversas linguagens e técnicas em suas instalações que valorizam os saberes manuais, o contato direto do corpo com a terra, e reverencia as culturas tradicionais dos povos originários do Brasil. Seu trabalho coloca em relação o corpo com a paisagem a partir de pesquisas que desenvolve sobre o bioma do Cerrado. A instalação que apresenta



Fig. 6: “Florestas do Isolamento” - Hugo Fortes, 2021. Foto Estúdio Zago.

compõe-se de duas fotografias e diversas peças em cerâmica dispostas em mesas como se fossem oferendas. Nas fotografias, a artista apresenta-se em gestos que acoplam seu rosto com a folha e a flor da banana, fazendo alusões, com os elementos, e adornos corporais que os índios brasileiros agregam ao corpo. A artista brinca com o nome científico da bananeira “musa”, intitulado as fotos de Musa

I e II. Nivalda Assunção resgata algo de sua origem e ancestralidade através de memórias de infância, informada pela herança genética dos povos originários, e de sua vivência ao testemunhar o pai, lavrador, que cultivava a terra de onde extraía o sustento da família. As peças em cerâmica intituladas “Maperoá” que apresenta dispostas em mesas como se fossem oferendas, remetem aos frutos do Cerrado, entretanto coloridos de maneira aleatória, suscitam ambiguidades entre formas de frutos e plantas do Cerrado e os órgãos internos ao corpo humano.

Em outra mesa, mais baixa a obra “S/Título” acumula em torno de 100 pequenas peças de cerâmica não esmaltada que pela delicadeza e proximidade entre as formas, enfatizam a interdependência e interligação de todas as coisas e seres.

Hugo Fortes, artista visual, curador, designer e Professor na ECA-USP, vem desenvolvendo pesquisas voltadas para as relações entre arte e natureza, ressaltando questões relativas às florestas, aos animais, e água.

Artista eclético, explora diversos meios de expressão em instalações, vídeos e obras bidimensionais. No período de recolhimento durante a pandemia dedicou-se a um retorno ao desenho e à pintura a partir de referências visuais coletadas em residências artísticas que realizou na floresta amazônica. Apresenta quatro pinturas em guache e acrílica sobre papel, desenvolvidas a partir de 2020, duas delas denominadas “Florestas do Isolamento”, e outras duas denominam-se “Brasa Brasil I e II”. “Florestas do Isolamento” são realizadas a partir de fotografias feitas durante a residência artística Labverde, realizada em 2018 na Reserva Florestal Adolpho Ducke, na Amazônia. Essas pinturas preenchem a totalidade do suporte através de pinceladas curtas, multicoloridas, traçadas sem a perspectiva de uma linha do horizonte, evocando as sensações multissensoriais provocadas pela imersão no interior da floresta que envolve o visitante por todos os lados e não possibilita a adoção de um ponto de fuga. Em “Brasa Brasil I e II” o artista adota outra



Fig. 7: “Passagens/Paisagens” - Irineu Garcia, 1999. Foto Estúdio Zago.

conduta, as referências que serviram de base para as composições foram encontradas na internet e apropriadas a partir de fotos jornalísticas para tratar de maneira pictórica a barbárie dos incêndios florestais que ganham qualidades espetaculares nessas pinturas. Corroboram com a dramaticidadeastonalidadesacobreadas e avermelhadas das representações do fogo, evocando, ao mesmo tempo, amedrontamento e fascinação. O vídeo “Amazônia Insomnia”, realizado em 2018 durante a Residência Labverde, na

Amazônia, contém imagens dos reflexos da mata nas águas, multiplicadas e espelhadas, formando uma espécie de caleidoscópio hipnótico. A projeção adquire uma atmosfera onírica, evocando os espíritos da floresta e os rituais da ayahuasca, segundo o artista. A trilha sonora foi composta a partir dos próprios sons captados na floresta.

Irineu Garcia é escultor e arquiteto voltado para a preservação do meio ambiente e relações com a natureza. Seu trabalho explora diferentes materiais, como pedra, madeira, metal, gelo, fogo, e resíduos e materiais descartados, em processos artísticos que denunciam os desgastes e desperdícios dos recursos naturais. O artista possui obras instaladas em espaços abertos, em diversos países. É o fundador e presidente do Instituto Yvy Marayey - Arte e Natureza, em Porto Alegre, instituição parceira da Cátedra Arte

e Natureza, Processos Híbridos. A instalação “Passagens/Paisagens”, que apresenta na exposição, é constituída por setenta e duas pedras recolhidas na cidade, resíduos e sobras de desmanches de casas antigas e calçadas, materiais descartados, que se apropria para atribuir um outro destino que a reaproxima da natureza. O procedimento de artista é ao mesmo tempo simples e complexo, demandando esforço físico. Consiste em lapidar paralelepípedos de granito, formando pequenos cochos que preenche com água para inserir plantas aquáticas. A disposição das pedras no espaço expositivo da galeria cria um jardim exótico e rude, conectando questões de sustentabilidade a aspectos de um tempo ancestral que rememoram os alinhamentos pré-históricos, característicos do período Neolítico, formados por conjuntos de menires dispostos na forma de retângulos, círculos, elipses, compondo espaços abertos ou fechados. Completa a instalação o vídeo dos locais da cidade onde estas pedras foram coletadas, em um processo de reciclagem e criação de novos sentidos.



Fig. 8: “Través” - Tetê Barachini, 2023. Foto Estúdio Zago.

Tetê Barachini é artista, pesquisadora e professora no Instituto de Artes, coordena o Projeto na Cátedra junto à UFRGS. A artista desenvolve uma pesquisa a partir de cartografias e deslocamentos em perímetros urbanos e em zonas periféricas, articuladas a investigações e trabalho em ateliê que resultam em objetos tridimensionais, cujas instalações potencializam a expressão poética pelo contato de materiais maleáveis e rígidos, orgânicos e tecnológicos. A inspiração para a criação da obra “Través” vem de um deslocamento em julho de 2022, na praia das Pombas, na ponta extrema do Parque Estadual de Itapuã, em Itapuã, RS. Nessa incurssão, encontra e apropria-se de um tronco de madeira queimada e a transforma em modelo para realizar várias réplicas – gesso, alumínio, bronze, parafina com grafite, apresentando-as descontextualizadas e ressignificadas dentro de grandes sacos de plástico transparente, preenchidos em parte de carvão, dobrados sobre si mesmos e suspensos por cordas, na galeria.

No vídeo *Guahyba*, que em Tupi-guarani significa um lugar de encontro de águas doces, Barachini escolhe um fragmento nas imagens captadas por drone nessa mesma praia, porque, segundo a artista, “basta uma pequena porção de imagens de seu território visto de cima para percebermos a generosidade e a doçura de suas águas frias de cor marrom avermelhada, e sentir que abaixo de sua superfície de movimentos calmos existe a pulsão em fluxo contínuo d energia concentrada e densa.” No vídeo, a aparente calma da superfície das águas desse lago que contorna a cidade de Porto Alegre, contrasta com

o ritmo frenético de sons africanos produzidos por tambores.

Elaine Tedesco, artista plástica, professora no Instituto de Artes, atuando na área de fotografia. Suas fotos, vídeos e instalações encenam relações subjetivas entre personagens e objetos, criando cenas e situações suscetíveis de despertar percepções profundas dos fenômenos, e operar surpreendentes modos de encontro com o mundo. As fotografias que apresenta, “Entre o repouso e o isolamento” e “Areias Brancas”, ultrapassam os contextos da experiência da artista, repercutindo espaços e situações ambíguas, insituáveis no tempo, incitando o observador evocar outras tramas e significados, a partir de suas próprias memórias e experiências. Na fotografia “Entre o repouso e o isolamento”, a relação dos personagens com o ambiente desértico, suscita impressões de abandono e desamparo ao mesmo tempo que induz imaginar no fora de campo da fotografia como uma grande extensão de areias em um ambiente deserto. Em “Areias Brancas” destaca-se a figura feminina em primeiro plano que esconde o

rosto, estrategicamente enquadrada à direita da imagem para deixar perceber a paisagem que se estende até o longe. No vídeo com mesmo nome, a artista acentua a impressão de deserto do mesmo lugar onde fez a captura da foto “Areias Brancas”. Onde outrora existiam dunas, agora é plano, as dunas desapareceram... A artista trabalha os ajustes de cores das imagens que tornam a paisagem ainda mais irreal puxando os tons para rosa, magenta e amarelo e, acentuando a sensação de estranhamento dessa paisagem inóspita, incrusta no centro da cena, imagens em movimento de peixes nadando em um aquário.

Sandra Rey, artista, curadora, pesquisadora e professora, representa a ICESCO junto à UFRGS e é titular da cátedra. Apresenta a instalação “Herbarium”, composta por três imagens condicionadas em caixas de



Fig. 9: Foto: Divulgação exposição de Sandra Rey.

acrílico, intercaladas por pequenas árvores desidratadas, encaixadas em um suporte de aço corten dobrado, com uma fenda no meio. O processo se dá por experimentações e, à medida que são realizando ensaios, as ideias começam a se delinear. As imagens são construídas a partir de recortes de fotografias das árvores, e de pequenos e frágeis inços retirados de vasos de plantas cultivados no jardim. Imagens de pequenos animais



Fig. 10: “Herbarium” (Detalhe) - Sandra Rey, 2023. Imagem da artista

e insetos apropriados na internet foram incorporados nas composições. O imaginário se expande no processo criativo e as montagens levam à idealização de herbários como um lugar isolado para o cultivo e proliferação da natureza, e ao mesmo tempo de aprisionamento, imbuída pelas ideias de Lovelock de pensar Gaia como um sistema integrado e cujos elementos são interdependentes uns dos outros.

O vídeo apresentado no Centro Cultural da UFRGS é uma animação em 3D das camadas que compõem uma das imagens. Essa série é motivada pela vontade de pensar os ecossistemas como construídos pelas diversas naturezas que determinam aquilo que a natureza possa vir a ser; a cultura tendo se tornado uma força interferindo nos processos biológicos, geológicos e climáticos do planeta, reconhecendo a prodigiosa criatividade dos seres vivos em moldar o seu próprio mundo tanto para o bem, quanto para o pior. As inúmeras imagens que constituem cada trabalho são dispostas em relações topológicas, soltas no espaço, sem elementos que possam ser definidos como chão ou linha do horizonte; queria que esses herbários fossem como naves flutuando na escuridão, um refúgio para evasão, um lugar protegido e ao mesmo tempo abandonado à própria sorte, assim como Terra – Gaia – flutua na imensidão do cosmos. A artista considera que as motivações que mobilizam o processo criativo não são fáceis de definir em poucas palavras, mas estão ligados às viagens da infância, que estabeleciam contato direto com a natureza, e estão no centro do processo que é formado por várias camadas e eixos que se interpenetram.

No desenvolvimento do seu projeto a noção de experiência no ato de caminhar na natureza orienta os procedimentos em estúdio. O processo envolve trocas constantes entre as derivas na experiência do caminhar e as experimentações direcionadas a questões inerentes à arte. As trocas são tecidas numa trama sempre aberta a novos desdobramentos, suscitados pelos encontros e interações recíprocas entre sujeito e natureza, arte e cultura. A fotografia, essa tecnologia de reprodução do visível, permite captar as coisas em ato de pura imanência, e manter a referência das coisas e dos lugares atravessados para transformá-los e recriá-los por processos de montagens digitais.

Em “Incertezas em Gaia” queremos reafirmar a ideia de que o conceito de Natureza se encontra intrinsecamente ligada à cultura e à tecnologia, e que a arte pode ser potente para levantar outros pontos de vista e esgarçar os debates sobre as diversas questões que envolvem os destinos do planeta.

A heterogeneidade das abordagens, materiais e técnicas exploradas nas

obras que constituem a exposição, assim como a diversidade das origens e percursos de cada artista, reflete os propósitos da cátedra “Arte e Natureza, Processos Híbridos” em estimular conexões inexploradas e colaborações além-fronteiras. Ao acolher diversas percepções, posicionamentos e narrativas sobre questões relativas à Natureza, colocando em cena experiências de vidas tão

diversas, e diferentes conceitos e modos de fazer arte está, também, o desejo de expandir a arte contemporânea colocando a cultura brasileira em relação com manifestações de outras culturas.

## INCERTEZAS EM GAIA

Curadoria Sandra Rey

Museu da Arte Contemporânea do RS - MACRS

Período: 16 de março a 18 de junho 2023

Éliane Chiron (FRANÇA, *in memoriam*)  
 Hala Al Khalifa (BAHREIN)  
 Siham Issami (ALEMANHA)  
 Irineu Garcia (BRASIL)  
 Nivalda Assunção (BRASIL)  
 Hugo Fortes (BRASIL)  
 Tetê Barachini (BRASIL)  
 Elaine Tedesco (BRASIL)  
 Sandra Rey (BRASIL)

CENTRO CULTURAL DA UFRGS (Vídeos)

Período: 16 de março a 12 de maio 2023

Éliane Chiron (FRANÇA, *in memoriam*)  
 Hugo Fortes (BRASIL)  
 Tetê Barachini (BRASIL)  
 Elaine Tedesco (BRASIL)  
 Sandra Rey (BRASIL)



## **SANDRA REY**

Artista Plástica, Doutorado em Arte e Ciências da Arte, menção Artes Plásticas, pela Universidade de Paris I-Panthéon Sorbonne (1993). Pós-doutorado, pesquisa em fotografia/ arte contemporânea na Universidade de Paris 8 (2002-03). em colaboração com François Soulages. Professora Titular do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, aposentada em 2017. Atua como docente no Quadro de Professores Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, desde 1994 onde atualmente é Professora Convidada atuando como orientadora Mestrado e Doutorado na

área de Poéticas Visuais. Professora Visitante junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria UFSM (2017-19). Coordena o grupo de pesquisas Processos Híbridos na Arte Contemporânea com diretório no CNPq desde 2005. Associada à ANPAP - Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas desde 1994, foi membro do Conselho Deliberativo de Poéticas Artísticas - ANPAP (2005-2011). Associada à AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte, França, desde 2014. Associada à ABCA, Associação Brasileira de Críticos de Arte, Brasil, desde 2012.



Fig. 1: Pirogravatura sobre madeira feita, de Aldo Silva Arantes, em 1978, no Presídio Romão Gomes, em São Paulo.

## EXPOSIÇÃO

# QUANDO A ARTE ENFRENTOU A TORTURA. E DEVOLVEU O DESAFIO DA LIBERDADE

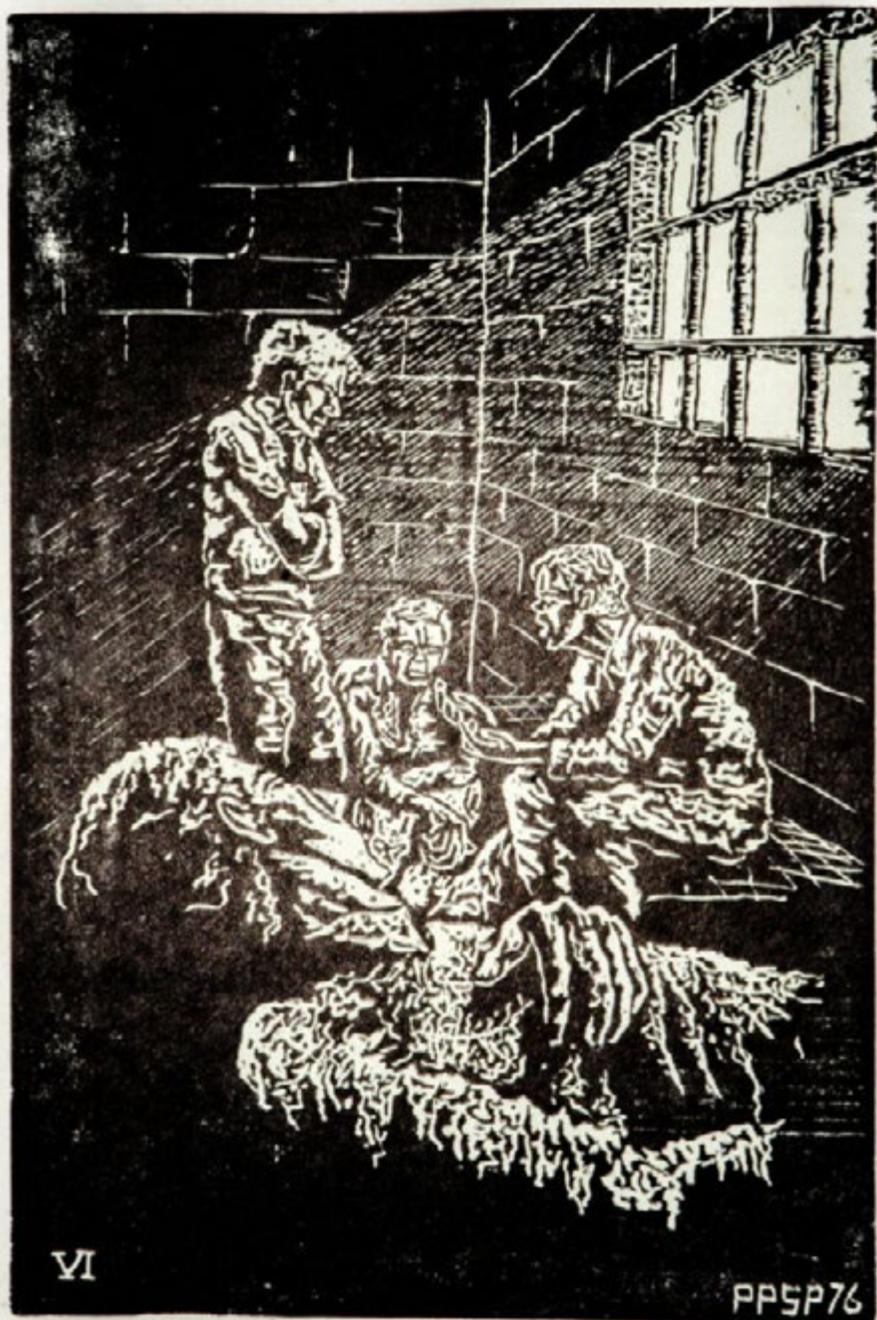
LEILA KIYOMURA  
ABCA/SÃO PAULO

**RESUMO:** Pinturas e gravuras de presos políticos na ditadura feitas entre a violência da tortura estão na exposição *Imagem-Testemunho*, no Centro MariAntonia da USP. Com a curadoria de Priscila Arantes, reúne 41 das mais de 300 obras produzidas por homens e mulheres encarceradas nos presídios de São Paulo. Um acervo que foi cuidadosamente guardado pelo casal Alípio Freire e Rita Sipahi que hoje está sob a responsabilidade do Memorial da Resistência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Centro MariAntonia da USP; Imagem-Testemunho; presos políticos; ditadura; Memorial da Resistência

**ABSTRACT:** Paintings and engravings of political prisoners during the dictatorship made amidst the violence of torture are in the exhibition *Image-Testimony*, at USP's MariAntonia Center. Curated by Priscila Arantes, it brings together 41 of the more than 300 works produced by men and women incarcerated in prisons in São Paulo. Collection carefully guarded by the couple Alípio Freire and Rita Sipahi, which today is under the responsibility of the Memorial da Resistência.

**KEYWORDS:** USP MariAntonia Center; Image-Testimony; political prisoners; dictatorship; Memorial da Resistência



O silêncio de quem observa cada uma das 41 pinturas, gravuras e desenhos que compõem a exposição *Imagem-Testemunho: Experiências Artísticas de Presos Políticos na Ditadura Civil-Militar*, em cartaz no Centro MariAntonia da USP, atesta a importância de saber mais sobre a barbárie dos anos da ditadura. As histórias de tortura, violência e assassinatos contra mulheres, homens e crianças e os danos e violações aos direitos humanos trazem uma realidade que ainda atravessa o presente e ameaça o futuro. Uma história que está sendo revelada pela arte de presos políticos que conseguiram sobreviver, durante os anos 1970, nos presídios de São Paulo. Eles transformaram suas celas em ateliês. Nos presídios Tiradentes, Carandiru, Penitenciária Feminina, Hipódromo, Barro Branco e dentro do próprio Dops (Departamento de Ordem Política e Social), homens e mulheres pintavam, desenhavam, teciam roupas e transformavam a sua arte na liberdade de ser.

É essa expressão de resistência e coragem que está sendo exposta no Centro MariAntonia, em parceria com o Memorial da Resistência. A mostra tem a curadoria da professora, crítica de arte e vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) Priscila Arantes. Está sendo realizada graças ao idealismo dos ex-presos políticos - o jornalista Alípio Freire e a advogada Rita Sipahi - responsáveis pela organização de um acervo com mais de 300 obras.

Fig. 2: Arthur Scavone, assinatura coletiva PPSP "Xilogravura, 1976, Presídio Político Barro Branco" - Divulgação.



Fig. 3: Manoel Cyrillo, "Grade", 1972 - Divulgação

Para o diretor do Centro MariAntonia, José Lira, a exposição acontece em um momento oportuno. Um cotidiano de 2023 que vai além da política, com crimes letais, cruéis, em que até crianças são assassinadas.

“É imprescindível retornarmos ao testemunho dos que ousaram se levantar contra a tirania”, afirma Lira. “Pois sua voz, seu olhar, suas mãos, seus corpos, muitas vezes fustigados pelo aparato repressivo do regime, guardam tesouros da memória e da imaginação social.”

O público fica surpreso ao ver a criatividade dos artistas Aldo Arantes,



Fig. 4: Carlos Takaoka, Pássaro Amarelo, 1969 - Divulgação

Alípio Freire, Ângela Rocha, Artur Scavone, Carlos Takaoka, José Wilson, Manoel Cyrillo, Regis Andrade, Sérgio Ferro, Sérgio Sister, Rita Sipahi e Yoshiya Takaoka. Eles libertam seus sonhos, emoções entre as paisagens

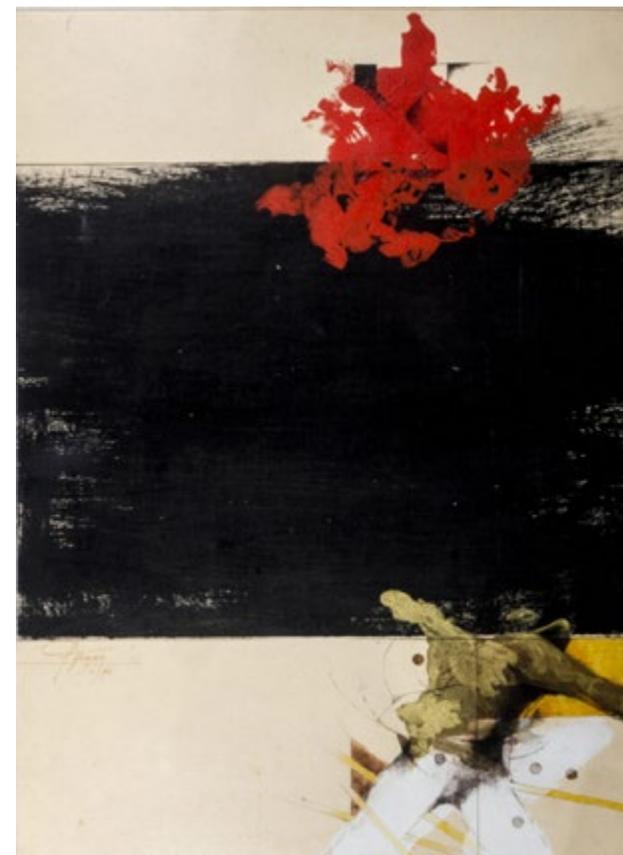


Fig. 5: Sérgio Ferro, sem Título, 1971 - Divulgação

do seu cotidiano nos presídios. As grades da cela, os guardas, os dias e noites povoam as pinturas, os desenhos. Uma arte que atravessa o espaço para reencontrar novos sonhos, novos desafios.



Fig. 6: A foto de Rita Sipahi nas gravuras de Alípio Freire - Foto: Cecília Bastos/USP Imagens

## **RITA E ALÍPIO: UMA HISTÓRIA PARA SEMPRE**

Rita Sipahi caminha pela exposição. Serena, elegante, 83 anos, sorri diante de uma parede com várias gravuras, em que é fonte de inspiração do artista e jornalista Alípio Freire. Observa uma foto sua, bem jovem, com os cabelos

compridos, e diz: “Conheci o Alípio no presídio, fiquei lá 11 meses e quando saí ele pediu para visitá-lo e começamos a nos corresponder. Ele me pediu uma foto. Eu enviei esta aqui”, diz apontando para a sua fotografia sobre a parede vermelha.

O artista fez várias versões da mesma imagem. Muito jovem e sempre bonita, Rita aparece em uma série de gravuras e desenhos Ela de costas, frente, com os cabelos nos ombros. Refletia, como ele mesmo definiu, o “indizível, o inefável”.



Fig. 7: Alípio Freire, Retrato de Rita, Carandiru, 1973 - Divulgação

Rita foi presa no Rio de Janeiro e deixou os filhos, Camila de 4 anos, e Paulo de 7 anos, sob os cuidados do irmão que morava em Recife. “Um dia, minha cunhada Laura, trouxe as crianças para me visitar no presídio. Eu queria muito ver os dois e consegui,

através de autorização na auditoria militar, uma licença para receber as crianças na torre. Procurei ajeitar o espaço da forma mais bonita e alegre que consegui. Lá eles desenharam, correram, brincaram. Mas não sei se funcionou, porque a Laura me disse que os dois voltaram para casa calados e ficavam sempre abraçados quando se sentiam inseguros.”

Rita tem uma filha, Maiana, com Alípio. “Sempre foi atencioso com as crianças. Quando Maiana fazia aniversário, ele cuidava de decorar o bolo e desenhar palhaços. Mas Alípio teve muitas complicações de saúde por conta das torturas que sofreu.

Alípio morreu em 22 de abril de 2021. Mas Rita continuou junto dele, cumprindo a sua orientação de organizar o acervo com as obras feitas pelos presos políticos, exatamente como pediu. Em maio de 2022, os trabalhos foram levados para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. A administração do acervo ficou sob a responsabilidade do Memorial da Resistência. “É um legado para todos. Arte é liberdade e amor.”, diz a coordenadora Ana Pato.

## PRISCILA ARANTES, UMA DAS CRIANÇAS QUE ENFRENTARAM A DITADURA...

Na curadoria da exposição, Priscila Arantes vai além da organização, reflexão e montagem de *Imagem - Testemunho* no espaço do Centro MariAntonia. Formada em Filosofia pela USP, crítica de arte e professora da PUC (Pontifícia Universidade Católica) de São Paulo, encontrou Rita e Alípio ainda quando era pequenina. Seus pais, também presos na ditadura, eram amigos do casal. Daí ter sido escolhida por Rita Sipahi para resgatar essa história, pois tinha certeza de que Alípio Freire também aprovaria, por admirar o seu trabalho sempre sensível -. “As pirotgravuras do meu pai, Aldo Silva Arantes, também estão na exposição e no acervo. Esta mostra mexe muito comigo. É também a minha história”, conta Priscila. “Certo dia, fomos tirados às pressas da avenida Itaquera e levados por meu tio Bruno, irmão da minha mãe, de carro, até Belo Horizonte, para a casa da minha avó materna. Não entendia ao certo por que estávamos indo para Belo Horizonte e muito menos o que de fato acontecera.

Mas sabia que era algo muito grave, e alguma coisa acontecera ao meu pai. Ele e minha mãe tinham combinado que, se o meu pai não voltasse de uma viagem em uma determinada época, é porque alguma coisa tinha ocorrido. E de fato ocorreu. Meu pai fora capturado em plena estação Paraíso do Metrô - nome engraçado - pelos militares, em dezembro de 1976.”

A história de Priscila e outras crianças que tiveram seus pais torturados e foram mortos na ditadura militar está no livro *Infância Roubada: Crianças Atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*, editado pela Comissão de Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva. O livro está disponível na íntegra, gratuitamente, neste link.

[https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800\\_arquivo.pdf](https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf)

**Imagem-Testemunho:** experiências artísticas de presos políticos na ditadura civil-militar.

De 28 de abril a 10 de dezembro de 2023 no Centro MariAntonia

Edifício Joaquim Nabuco, rua Maria Antônia, 258 - Vila Buarque - São Paulo, SP (próximo às estações Higienópolis e Santa Cecília do metrô);.

Até 10 de dezembro de 2023. De terça a domingo, e feriados, das 10 às 18 horas.

Entrada gratuita.

Informações | (11) 3123-5202

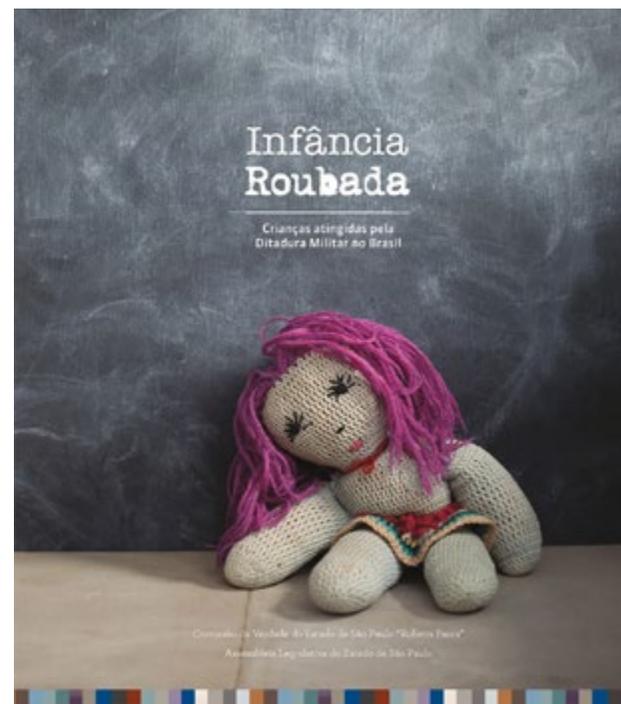
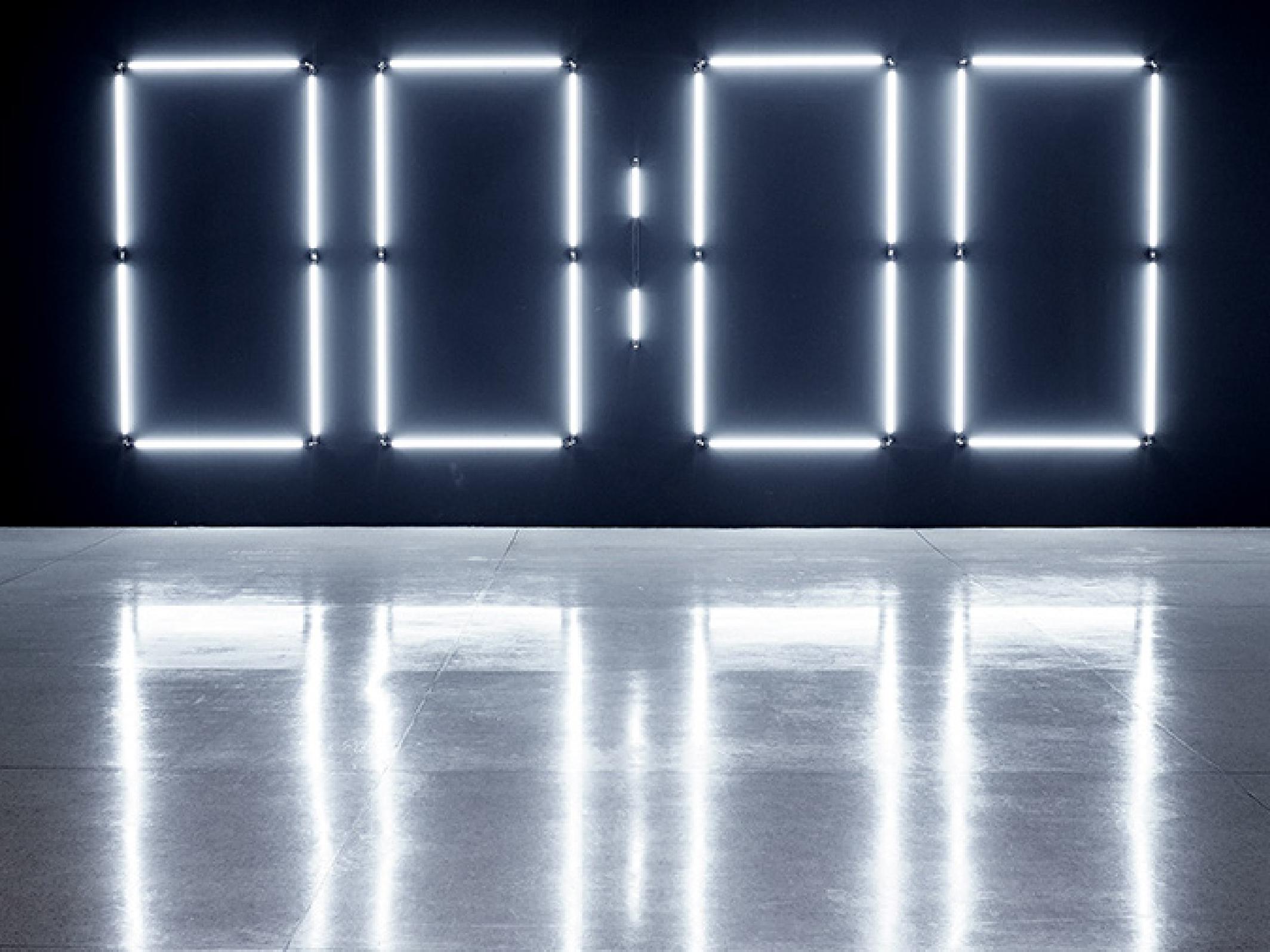


Fig. 8: Boneca feita por Rita Sipahi para sua filha Camila, também artista e designer, que ilustrou a capa do livro “Infância Roubada” com a arte da mãe. Foto: Reprodução, ALESP

## **LEILA KIYOMURA**

Atua como jornalista da editoria de Cultura do Jornal da Universidade de São Paulo. Pós-graduada no Programa Interunidades da USP e curadora na Fundação Mokiti Okada nas mostras Tikashi Fukushima: Quando os ventos sopram cores (2018), O Japão nas fotos de Atílio Avancini e Joel La Laina (2019) e a Natureza de Evandro Carlos Jardim (2020). Escreveu os livros Claudio Tozzi (Edusp) e Ateliês dos Artistas Contemporâneos de São Paulo (Empresa das Artes) entre outros. Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte, Associação Internacional de Críticos de Arte. É editora da Revista Arte & Crítica, da ABCA.



**ENSAIO VISUAL**

**O QUE SE PASSA  
QUANDO SE FECHA OS OLHOS?**

**ARTE**

**JULIANA STEIN**

**ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA**

**CURADORIA**

**AGNALDO FARIAS**

**ABCA/SÃO PAULO**

Um dos problemas que Juliana Stein enfrenta por meio de poemas, aforismas, aliterações, paradoxos, ambiguidades textuais e imagéticas, é a cegueira produzida por um mundo onde as pessoas, não piscam, não têm, ou não querem ter, um minuto, um segundo que seja, de sombra, escuridão e mistério.

Esse conjunto de obras leva a pensar em *Amor*, conto de Clarice Lispector. Versando sobre Ana, nome palindrômico que a artista traz embutido no seu próprio nome, descreve a relação dessa dona de casa que “dava a tudo [sua casa, com sua mobília, filhos e marido], tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.” O conto segue assinalando que “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela [...] Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar dela [...] Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis

de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos.”

Ah, o regresso da noite. O que se passou dentro da escuridão? O que se passa quando se fecha os olhos? pergunta obliquamente nossa artista, com seu nome relacionado com justiça e responsabilidade, o que a cinge aos insólitos acontecimentos vividos pela Ana fabulada.

Não faz muito tempo fotografar implicava em não enxergar o que estava sendo fotografado: no instante do disparo era a máquina, abrindo o obturador, quem encobria o que estava sendo visto para que ele penetrasse o dispositivo pela sua lente e, em lugar da retina do olho que o mirava, tocasse a emulsão sensível do filme. Hoje em dia nem isso, hoje em dia, com a técnica digital, vê-se tudo o tempo todo. O que não quer dizer que se veja bem. Onde estão as coisas, afinal?

sente mas  
não sabe  
que sente  
então não  
sente

A sala de exposição de onde foram tiradas essas imagens tem 500 metros quadrados arranjados retangularmente, 50 x 10 metros. Sala comprida, proporção pouco comum que a artista não ocultou, colocando rente a parede do fundo, pintada de preto, solução que afora o contraste encurtava ilusoriamente a distância, uma espécie de relógio digital de grandes dimensões, ocupando grande parte dela, feito de lâmpadas fluorescentes brancas, marcando 00:00 hs. Por que parado e por que parado no 00:00 hs? Seria um ponto de partida ou de chegada? Os dois valem, pois, assim como acontece com a fotografia que suspende o fluxo de um tempo contínuo iniciado sabe-se lá quando e que vai perdurar dentro da mesma indeterminação. De qualquer modo prefiro imaginar, talvez movido pela sugestão de outra obra/texto *Não está claro até que a noite caia*, que o relógio empreendeu uma contagem regressiva, baixando até o zero. O fim do dia tem a ver com apagamento, o grande zero luminoso submergindo atrás da linha do horizonte.

















**infalível**  
**infalável**

**não  
está  
claro  
até que  
a noite  
caia**

**sente mas  
não sabe  
que sente  
então não  
sente**

e repente e de repente tudo acontece





passo fundo passo a

TE

## JULIANA STEIN

Juliana Stein nasceu em Passo Fundo, Rio Grande do Sul, em 1970. Formou-se em Psicologia pela Universidade Federal do Paraná e estudou história da arte, desenho e pintura em aquarela em Firenze, Itália. Iniciou sua trajetória no campo da arte com a fotografia. Em 2018, a partir da mostra *Não está claro até que a noite caia*, que aconteceu no Museu Oscar Niemeyer, ampliou a sua pesquisa, tensionando imagens e palavras. A curadoria da mostra é de Agnaldo Farias. O livro da mostra foi vencedor do Ladawards de 2018. Seus trabalhos integraram a 29ª Bienal de São Paulo e 55ª Bienal de Veneza, entre outras mostras na América Latina e em outros continentes. Fundou, em 2019, o instituto Isso Conta, onde trabalha a democratização de acesso à arte e educação de qualidade, focada nos desafios do século 21 para estudantes do ensino público.

## **AGNALDO FARIAS**

Agnaldo Farias é doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e mestre em História Social pela UNICAMP. Desenvolve linha de pesquisa em “Arte Contemporânea” e “Arte e Arquitetura Contemporânea”.

Foi Curador Geral do Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba (2017/2018), Curador Geral do Instituto Tomie Ohtake (2000/2012) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998/2000). Foi Curador de Exposições Temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990/1992). Em relação a Bienal de São Paulo, foi Curador Geral da 29a. Bienal de

São Paulo (2010), da Representação Brasileira da 25a. Bienal de São Paulo (1992) e Curador Adjunto da 23a. Bienal de São Paulo (1996). Foi Curador Geral da 3a. Bienal de Coimbra, Portugal (2019), Curador Internacional da 11a. Bienal de Cuenca, Equador (2011) e do Pavilhão Brasileiro da 54a. edição da Bienal de Veneza (2011).

Recebeu o prêmio “Melhor retrospectiva” da APCA, 1994, pela “Exposição Nelson Leirner”; Prêmio Maria Eugênia Franco, da ABCA, pela melhor curadoria de 2011; Prêmio “Melhor exposição de fotografia”, da APCA, 2022, pela exposição “Penna Prearo - Labirintos revisitados”.

Associado da ABCA e da AICA.



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std