

CADERNOS DA

# ANPAP

*Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*

1.

ANO 1 • Nº 1 • JANEIRO 1991

CADERNOS DA  
**ANPAP**

*Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*

I ENCONTRO NACIONAL  
COMUNICAÇÕES

ANO 1 • Nº 1 • JANEIRO 1991

SÃO PAULO



MCT - Ministério da Ciência e Tecnologia  
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

# **ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**

## **PRESIDENTE**

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

## **VICE-PRESIDENTE**

Mario Barata

## **1º SECRETÁRIO**

Sílvio Zamboni

## **2º SECRETÁRIO**

Maria Heloísa C. Toledo Ferraz

## **1º TESOUREIRO**

María Cecília França Lourenço

## **2º TESOUREIRO**

Diana Domingues

## **CADERNOS DA ANPAP**

### **CONSELHO EDITORIAL**

Anna Barros, Daisy V. M. Peccinini de Alvarado, Diana Domingues, José Roberto Teixeira Leite, Maria Amélia Bulhões Garcia, Maria Cecília França Lourenço, Maria Heloísa C. Toledo Ferraz, Mario Barata, Marta Rosseti Batista, Sílvio Zamboni, Walter Zanini.

### **COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO**

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado, Maria Cecília França Lourenço, Maria Heloísa C. Toledo Ferraz.

### **DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA**

Elizabeth Bento S. Almeida e Fabio Castro R. Santos.

### **APOIO CULTURAL**

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CAP/ECA - USP - Depto. de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

### **CORRESPONDÊNCIA:**

Depto. de Artes Plásticas Escola de Comunicações e Artes Bloco B Universidade de São Paulo  
Cidade Universitária "Armando Salles de Oliveira" Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
CEP 05508 São Paulo Brasil Tel.: (011) 813 3222

# APRESENTAÇÃO

## O PRIMEIRO CADERNO

A ANPAP surgiu do propósito de congregar pesquisadores que atuam nas diversificadas áreas das artes plásticas. Discutiu-se a amplitude incomum da guilda em cuja abrangência entretanto se situam valores que constituem domínios interdependentes. A Associação logo definiu os perfis de sua unidade múltipla, dando formação a um quadro relativamente numeroso e em crescimento.

Entre os objetivos da primeira diretoria e às vésperas do I Encontro Nacional, em agosto de 1988, achava-se a publicação dos cadernos da ANPAP, tendo como finalidade a divulgação de pesquisas recentes ou em desenvolvimento de seus associados. Essa vontade começa a se cumprir com este número inaugural.

O programa editorial que a ANPAP se propõe levar adiante é um item destacado de suas atividades onde se deverá fazer sentir o intercâmbio com as instituições congêneres do Brasil e do Exterior, com vistas a imprescindíveis contatos entre os pesquisadores da área.

**Walter Zanini**





# ÍNDICE

---

## COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

---

A AVENTURA SURREALISTA (E SUAS RELAÇÕES COM A AMÉRICA LATINA) <b>Sérgio de Franceschi Lima</b>	11
A MODERNIDADE PICTURAL ARGENTINA E SUAS RELAÇÕES COM O RÉTOUR À L'ORDRE FRANCÈS <b>Maria Lúcia Bastos Kern</b>	16
A ESCOLA GUIGNARD NA CULTURA MODERNISTA DE MINAS <b>Ivone Luzia Vieira</b>	20
UM PINTOR NACIONALISTA: ANTONIO PAIM VIEIRA <b>Ruth Sprung Tarasantchi</b>	22
ANTONIO VIRZI <b>Irma Arestizabal</b>	25
UMA RECUPERAÇÃO: ADRIANA JANACÓPULOS <b>Marta Rossetti Batista</b>	27
ARQUIVO LASAR SEGALL: SIGNOS DE UMA VIDA <b>Vera D'Horta</b>	29
EXPOSIÇÕES COLETIVAS BRASILEIRAS NO EXTERIOR NAS DÉCADAS DE 1930-1940 <b>Walter Zanini</b>	31
DUAS COLEÇÕES DE ARTE DOS ANOS 20 AOS 40 (SÉCULO XX): BRUNO LOBO E FREDERICO BARATA NO RIO DE JANEIRO. (...) <b>Mario Barata</b>	36
ARTESANATO, ARTE E INDÚSTRIA <b>Ana Maria de Moraes Belluzzo</b>	37
SOBRE CERÂMICA: 1. UMA TERRACOTA DA OFICINA DOS DELLA ROBBIA NO RIO DE JANEIRO; 2. O SERVIÇO DO REINO UNIDO: PRESENTE DO IMPERADOR DA CHINA? <b>José Roberto Teixeira Leite</b>	39
AZULEJO DA BAHIA: UM MEIO POÉTICO <b>Olímpio Pinheiro</b>	44
DO MAM AO MAC - HISTÓRIA DE UMA COLEÇÃO <b>Aracy Amaral</b>	49

NOVAS FIGURAÇÕES, NOVO REALISMO E NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA (1963-1968)	50
<b>Daisy V. M. Peccinini de Alvarado</b>	
O SISTEMA DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL NOS ANOS 60/70	59
<b>Maria Amélia Bulhões Garcia</b>	
ESGOTAMENTO DAS FORMAS OU RUPTURA?	62
<b>Elza Maria Ajzemberg</b>	

---

## COMITÉ DE LINGUAGENS VISUAIS

---

A QUESTÃO DA PESQUISA EM ARTES	65
<b>Silvio Perini Zamboni</b>	
ARTE POPULAR - POSSIBILIDADES COMO ARTE ERUDITA	67
<b>Berenice Gorini</b>	
FIBRA METÁLICA - UMA LINGUAGEM TEXTIL	68
<b>Ana Norogrande</b>	
TRANSFIGURAÇÕES DA PEDRA Nº IV - UM PROJETO	69
<b>Zoravia Bettiol</b>	
INTERTEXTUALIDADE E INTERGESTUALIDADE EM PINTURA: UMA PESQUISA EM DESENVOLVIMENTO	74
<b>Vivian I. Gottheim</b>	
VÉRTEICE E DIEDRO: UMA REVISÃO DO QUADRO PERSPECTIVO ALBERTIANO	77
<b>Regina S. Silveira</b>	
EM BUSCA DE UM ESPAÇO RITUAL DO FEMININO NAS EXPRESSÕES VISUAIS: 'O ESPAÇO DA COR'	80
<b>Anna Barros</b>	
ARTE POSTAL: UMA EXPERIÊNCIA COM PAULO BRUSCKY	84
<b>Maria Lúcia Morales Silva Gomes</b>	

---

## COMITÉ DE ARTE-EDUCAÇÃO

---

ARTE-EDUCAÇÃO E MUSEU DE ARTE: O CASO MAC	89
<b>Ana Mae Barbosa</b>	

INTERAÇÃO ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E ARTE EDUCAÇÃO: SUBSÍDIO PARA A REFLEXÃO E ATUALIZAÇÃO DAS METODOLOGIAS APLICADAS	100
<b>Martin Grossman</b>	
A ARTE NA ESCOLA: FORMANDO O EDUCADOR DE CRIANÇAS	101
<b>Maria Heloísa Toledo Ferraz e Mariazinha Rezende Fusari</b>	
CRÍTICA E SELEÇÃO DE TRABALHOS DAS ARTES PLÁSTICAS - 1a. ETAPA	103
<i>Associação de Arte-educadores do Estado de São Paulo - AESP ; Ana Maria Netto Nogueira (coordenação)</i>	
I SALÃO NACIONAL DE AQUARELAS DA FASM: O ESTÁGIO DA PESQUISA	107
<b>Ana Maria Netto Nogueira</b>	
ARTE NA PRÉ-ESCOLA E O DESENVOLVIMENTO PSICO-MOTOR	109
<b>Maria Lúcia Toralles Pereira</b>	
ESTUDO COMPARATIVO DAS FESTIVIDADES RELIGIOSAS POPULARES DE MEDIANEIRA E DA POMPÉIA NO BRASIL, E DE VERDUN E SAN CONO NO URUGUAI: ANÁLISE ESTÉTICA E ANTROPOLÓGICA	113
<b>Ivone Mendes Richter (coordenação), Antonio Diaz e Marita Fornaro</b>	

---

## COMITÉ DE CONSERVAÇÃO E MATERIAIS / COMITÉ DE CURADORIA

---

INVESTIGAÇÕES SOBRE MÉTODOS SIMPLES DE SANEAMENTO AMBIENTAL EM MUSEUS	119
<b>Augusto Froehlich</b>	
CONSERVAÇÃO DA ARTE PLUMÁRIA BRASILEIRA	122
<b>Carlos Régis Leme Gonçalves</b>	
EM BUSCA DA ESSÊNCIA: UMA EXPOSIÇÃO DIRIGIDA AO OLHO E À SENSIBILIDADE	126
<b>Gabriela Suzana Wilder</b>	
ACERVOS PAULISTANOS - ARTE SOBRE PAPEL	127
<b>João Spinelli</b>	
ARTISTA/CRÍTICO: DOIS INICIADORES NO RIO GRANDE DO SUL - ANGELO GUINO E FERNANDO CORONA	129
<b>Blanca Brites</b>	

---

## ANEXO

---

PROGRAMA DO I ENCONTRO NACIONAL	133
---------------------------------	-----



---

**COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E  
CRÍTICA DA ARTE**

---





## A AVENTURA SURREALISTA (E SUAS RELAÇÕES COM A AMÉRICA LATINA)

*Sérgio de Franceschi Lima*

Idealizada por Sérgio F. Lima (pertencente ao Movimento Surrealista desde 1961, tendo participado ao lado de André Breton pessoalmente (1961-1962) em revistas e exposições do Movimento, além de ser o curador da XIII Exposição Internacional do Surrealismo, realizada com a direção geral do próprio Sérgio F. Lima, André Breton e Vincent Bounoure, em 1967), esse projeto visa **apresentar o Surrealismo e o Movimento Surrealista, seus fundamentos, suas relações com a América Latina, mais Portugal, Espanha e Estados Unidos bem como sua presença na poesia e artes brasileiras.**

### Conceituação:

O surrealismo é sem dúvida um dos componentes daquilo que se chamou de “o espírito moderno” e, nele, qualifica-se como uma aventura radical.

O surrealismo como Movimento e por suas obras, impregnou vários aspectos da cultura contemporânea, indo das artes e da poesia aos espetáculos e costumes.

O levantamento de seu âmbito e sua pertinência como posição e como expressão, como gesto de liberdade enfim, na história dos meios culturais — particularmente em momentos do modernismo no Brasil, em Portugal, na Espanha e mesmo nos Estados Unidos, ou seja, na América Latina por extensão — permite a apreciação de raízes significativas para a nossa presente caudal poética e artística.

O projeto de pesquisa “A AVENTURA SURREALISTA” tem como finalidade propiciar um conjunto antológico e um panorama preciso do surrealismo e a América Latina, com destaque para o Brasil, visando iluminar todo um percurso e apontar para a contemporaneidade de raízes, de inter-relações e desdobramentos quase sempre pouco atentadas, quando não passadas em silêncio, mormente quando especificamente ligadas ao Movimento Surrealista mesmo — como é o caso dos precursores, via de regra não estudados e analisados sob o enfoque que ora propomos, ou seja o de estabelecer as raízes que os projetam e seus percursos de vertentes seminais da instauração do próprio surrealismo como posição contemporânea.

Como é a primeira vez que se propõe sistematicamente, no Brasil, uma leitura compreensiva e abrangente em seu todo formativo do surrealismo, em tanto que Movimento e como proposição de vida, de Revolução e Poesia, optamos por um método de levantamento exaustivo e de copiosas citações - portanto o eventual leitor deverá levar em conta essa abundância como uma necessidade circunstancial - pois visamos o vazio existente, principalmente brasileiro, em termos de uma abordagem interdisciplinar que o Surrealismo implica por definição. Assim procuramos subsidiar e substanciar a todos aqueles que queiram estender as linhas iniciais aqui traçadas, dado que ainda não possuíamos um corpo completo de suas abordagens e de suas relações com nossas artes e poesia.

### **Resumo do Plano de Trabalho - Projeto da Pesquisa:**

A pesquisa propõe-se como um texto em formato de livro, dividido em três volumes, que se estende conforme o cronograma abaixo, portanto, em três grupos ou áreas de desenvolvimento, a saber:

Título: **A AVENTURA SURREALISTA**

#### **Primeiro Volume:**

### **INICIAÇÃO AO SURREALISMO E SEUS PRECURSORES (PERÍODO DE 1520 A 1923)**

Ensaio sobre os vários aspectos e fundamentos que constituem o Surrealismo, e um estudo completo sobre seus PRECURSORES (aqueles estabelecidos pelo próprio Movimento ao longo de sua história, desde 1924, data de seu primeiro Manifesto), estabelecendo-o como posição de frente à realidade, num panorama que vai de 1520 a 1924, assim distribuídos:

1. Introdução
2. Plano da Obra
3. O Surrealismo ontem e hoje
4. Fundamentos da Posição do Surrealismo:

4.1. Princípios ou "Memo" surrealista, como explanação sobre os pontos chave que constituem a postura surrealista tal como foi substanciada nos diversos manifestos do Movimento, como também nas declarações e tomadas de posição

dos militantes do Movimento. Isso em vinte e cinco ítems, tais como: amor, poesia, liberdade, revolução, automatismo, sonho, escritura-automática, pintura, erotismo, “humor noir”, maravilhoso, magia, mulher, feminino, simbolismo, romantismo, inconsciente e psicanálise, imagem e imaginário, acaso-objetivo, beleza, o gesto surrealista, etc (sendo pois pautados de 4.1.1 a 4.1.25);

4.2. Mapas Analógicos (estabelecidos por A. Breton e o grupo);

4.3. Apêndice/Iconografia;

5. Os precursores e as raízes do surrealismo - com exposição e apreciação dos precursores indicados por André Breton, mais os comentários dos sinais indicadores da aventura surrealista nas letras e nas artes plásticas, em âmbito internacional, desde Giordano Bruno, J.Bosch, Goya, até Lautréamont, Jarry, Apollinaire, Moreau, De Chirico, etc. Ou seja, uma exposição dos diversos aportes que vieram convergir no surrealismo, em tanto que Movimento e posição, seguido de uma cronologia resumida do período que compreende esse caudal. Assim teremos:

5.1. Texto histórico e crítico (o surrealismo não é uma invenção de Breton e sim uma descoberta. Descoberta de algo que sempre se manteve à margem, anteriormente disperso e difuso, velado ou submerso, e restrito a algumas vozes exponenciais. Assim, e em tanto que descoberta, o Movimento passa a ser uma das vertentes presentes e atuantes em nossa época, e o surrealismo se instaura na história com toda sua provocação moderna);

5.2. Cronologia resumida dos precursores (1520-1923), seguida de estudo sobre as vertentes de suas contribuições, as quais, justamente, estabelecem as ramificações com a América Latina, somados às do Movimento propriamente ditas:

5.3. Apêndice/Iconografia

**Segundo volume:**

**CRONOLOGIA COMENTADA DO SURREALISMO E AMÉRICA LATINA, MAIS ESPANHA, PORTUGAL E ESTADOS UNIDOS**

Levantamento histórico e bibliográfico, estabelecendo as relações e influências desses polos frente aos desenvolvimentos do surrealismo na América Latina, com prospecção exaustiva dos eventos, publicações e atividades plásticas e outras, no período de 1924 a 1987, assim distribuídos:

## 6. Introdução

6.1. Tábua de 1924 a 1987;

6.2. Resumos críticos (com “panoramas” das atividades surrealistas em Portugal, Espanha, Estados Unidos, Canadá, México, Venezuela, Colômbia, Peru, Chile, Argentina e Uruguai);

6.3. Iconografia (levantamento de documentação visual sobre os panoramas apresentados, estabelecendo novas referências e relações até então omitidas pela apresentação convencional em compartimentos estanques).

Nota: Esta cronologia visa estabelecer uma ordem de fatos, os quais, por sua vez, informam todo um circuito de referências e interações que ilustram e/ou iluminam as relações entre tais fatos, num âmbito mais rico e amplo que aquele de sua linearidade temporal. Tal cronologia vai permitir assim que se perceba o sentido que extravasa sua mera listagem, pois, ao lado de um processo de causa e efeito, existe uma linhagem que se desfia na sucessão dos fatos - de fatos não necessariamente contíguos ou imediatos, mas que vão desaguar num mesmo filão, no caso o da aventura surrealista.

## Terceiro volume:

### **ANTOLOGIA DO SURREALISMO NO BRASIL**

Delineamento da presença do surrealismo no Brasil, através de um completo mapeamento de sua linhagem na poesia e nas artes, seguido de antologia, iconografia e “infortúnio crítico”, isso desde a identidade de raízes no Barroco e no Romantismo até as décadas de 60 a 80, assim distribuídos:

## 7. Introdução

7.1. Critérios

7.2. Fontes de referências gerais

## 8. Delineamento da presença do surrealismo no Brasil

8.1. Mapeamento do surrealismo na evolução da poesia no Brasil<sup>1</sup>

## 8.2. Antologia do surrealismo no Brasil

## 8.3 Apêndice/Iconografia

9. Infortúnio crítico do surrealismo no Brasil (levantamento e citações dos principais depoimentos sobre o surrealismo em nossas letras e artes, no âmbito geral da crítica ao longo desse século, o que permitirá rastrear claramente os pré-conceitos, a informação facciosa ou incompleta, enfim o obscurantismo que se tem revelado nesta área de nossa expressão poética e artística)

## 10. Índice remissivo por nomes e assuntos

O movimento que pretendemos estabelecer nestes capítulos ou referências dos assuntos aí intitulados e de suas diversas partes, em função do material pesquisado, permitirá uma exposição e também uma revisão das artes e da poesia a partir dos aspectos constituintes e formadores de uma visão, pertinente à posição do surrealismo. Assim, o pensamento que permeia os elementos aí dispostos e que os inter-relaciona constantemente, não possui um sentido de início ao fim, porque como se diz, não foram escritos e apresentados como um argumento que leve a uma conclusão, mas se possível, como várias abordagens ou ângulos de uma mesma aventura, “A AVENTURA SURREALISTA”.

Pretendemos pois rerepresentar os aspectos do surrealismo, historicamente uns já pautados e outros não, sobretudo os de suas relações com a América Latina (que só na última década começaram a receber os primeiros estudos e análises, dos quais o Brasil tem estado excluído, via de regra), e pretendemos também abrir novos questionamentos a partir do surrealismo, mantendo assim o questionamento radical e a própria revolução que o especifica como sendo “uma das direções do espírito humano”.

---

<sup>1</sup> Convém frisar que, em sua maioria, os artistas plásticos ligados ao surrealismo, também apresentam trabalhos no campo da poesia ou de textos de reflexão sobre o imaginário. Basta citar, a igual de nomes como Max Ernst, Dali, Magritte, De Chirico, Alberto Savinio, Hans Bellmer, Max Walter Svanverg, Oscar Domingues, E.F.Granell, Ludwig Zeller, etc, (todos com poesias publicadas, por exemplo) que entre nós, no Brasil, também artistas como Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Cornélio Pena, Di Cavalcanti, Maria Martins, Tereza D’Amico, e outros mais ligados às raízes do surrealismo, possuem textos igualmente significativos e pouco estudados. Ou seja, a própria posição do surrealismo quase implica, por assim dizer, num debruçar-se lírico que não poucas vezes extravasa ao plano plástico entendido em sua redução formal de uma única linguagem. Disso decorre portanto as injunções mesmas de uma interdisciplinariedade em nosso projeto de pesquisa.



## A MODERNIDADE PICTURAL ARGENTINA E SUAS RELAÇÕES COM O “RETOUR À L’ORDRE” FRANCÊS

*Maria Lúcia Bastos Kern*

A presente comunicação tem em vista apresentar a pesquisa<sup>1</sup> que está sendo desenvolvida neste ano, centralizada na modernidade pictural argentina, nos anos 20 e 30, e na análise dos trabalhos dos artistas que derem continuidade à sua formação profissional em Paris, na década de 20. Nesta época, a crítica de arte em geral e um grupo de artistas franceses se opõem à produção de vanguarda e difundem um discurso baseado no “Retorno à Ordem”, isto é, na volta aos valores eternos da tradição clássica humanista e na construção geométrica.

O “Retorno à Ordem”, que é produzido no interior da própria vanguarda, representa a ruptura como parte das conquistas obtidas pela mesma e a absorção de determinados princípios do sistema de signos da tradição clássica. Este começa a ser elaborado dentro do cubismo, quando os artistas propõem a autonomia da arte ao criarem uma realidade pictural própria, através da invenção de signos. Neste momento, “o pensamento artístico afirma sua modernidade realizando plenamente sua autonomia”<sup>2</sup>. Os artistas cubistas rompem com a dependência em relação ao real e ao mundo das aparências e criam o fato artístico, simbolizando com isto uma mudança de concepção de arte, que, em geral, não é bem aceita pela crítica e mal compreendida pelo público. Este interpreta a ação de vanguarda dos cubistas como uma “agressão anárquica contra a ordem estabelecida”<sup>3</sup>. O protesto é geral e as acusações são tão intensas que geram intervenções na Câmara de Deputados (1911) e no Conselho Municipal de Paris (1912)<sup>4</sup> e após, a

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa faz parte de um projeto mais ambicioso, que se intitula “A Modernidade nos Países Platinos: Artes Plásticas e Arquitetura” que vem sendo desenvolvido desde 1987, com participação dos alunos do PG PUC/RS.

<sup>2</sup> LE BOT, Marc. *Francis Picabia et la Crise des Valeurs Figuratives 1900-1925*. Paris, Klincksieck, 1968, p.8

<sup>3</sup> LE BOT, opus cit, p.8.

<sup>4</sup> GLEIZES, Albert. *Puissances du Cubisme*. Chambéry (França), Presence, 1969, p.227. Deve-se destacar que Gleizes e Metzinger em 1912 publicaram *Du Cubisme et des Moyens de le Comprendre*, no qual eles cristalizam em uma doutrina as pesquisas de Picasso e Braque.

1ª. Guerra Mundial, o cubismo é banido da França, quando o Estado promove verdadeira liquidação de pinturas de vanguarda, que são adquiridas em grande parte por colecionadores americanos.<sup>5</sup>

A situação de conflito só diminuiu quando um grupo de artistas pratica um “cubismo moderado” se apropriando de valores da tradição clássica nacional, como a disciplina, a ordem, o “beau métier” e restabelecem as relações de dependência com o real. Estes valores são aliados ao princípio da construção geométrica que deve dominar a pintura. Instaure-se assim um novo classicismo centralizado na ordem e na submissão da sensibilidade à inteligência, que, segundo Hautecoeur, tem como fim a construção de relações lógicas entre as linhas e as formas.<sup>6</sup>

O fenômeno do “Retorno à Ordem” ocorre num momento de crise do sistema liberal, de fortes nacionalismos, de questionamento sobre a função das vanguardas e, sobretudo, acerca do papel do artista na sociedade moderna. Caracteriza-se pela recuperação de valores mais estáveis, tendo em vista o estabelecimento de uma nova ordem cultural e artística mais homogênea e unitária, em oposição à pluralidade, à individualidade, à originalidade e ao materialismo que peculiarizarem a produção de vanguarda. A retomada da tradição simboliza a reelaboração de valores da modernidade e do passado nacional, tendo como fim a resolução em parte da crise da sociedade liberal francesa, bem como do próprio artista.

Os princípios teóricos do “Retorno à Ordem” são difundidos pelo pintor e crítico de arte André Lhote através da Nouvelle Revue Française, da revista Valori Plastici e de publicações de livros, bem como por meio de cursos bastante procurados por artistas latino-americanos, nos anos 20. Para Lhote, a cor deveria estar submetida à forma e esta ao ritmo geométrico<sup>7</sup>, como foi praticado pelos grandes mestres Leonardo da Vinci, Rafael, Poussin<sup>7</sup>, e mais tarde, por Cézanne.

---

<sup>5</sup> Vide LAURENT, Jeanne. *Arts et Pouvoirs*. St. Etienne. C.I.E.R.E.C. Université de St. Etienne, 1983. A revalorização da tradição clássica já é evidenciada na exposição “Seccion D’OR” (1912), organizada por artistas que procurem dar ao cubismo bases científicas; no livro de Apollinaire *Les Peintres Cubistes* (1913); e, após a guerra, na *Nouvelle Revue Française* Recriada em 1919 por Jacques Riviere; na Revista *L’Esprit Nouveau* (1920) criada por Le Corbusier e Ozenfant, no livro de Gino Severini *Du Cubisme au Classicisme - Esthétique du Compas et du Nombre* (1921) e nas pinturas de artistas como Picasso, Braque, Lhote, Matisse, Bonnard, etc...

<sup>6</sup> HAUTECOEUR, Louis. *Considérations sur L’Art D’Aujourd’hui*. Paris, Librairie de France, 1929, p.77.

<sup>7</sup> KERN, M.L. “A Modernidade Argentina e os Sistemas Formais Franceses”. In: *Estudos Ibero-Americanos*, PUC/RS, p.10.

Suas teorias estão centralizadas na solidez do desenho e na construção geométrica, que permitem o regresso ao naturalismo. Mas de um naturalismo submetido às leis clássicas.<sup>8</sup> A partir destes princípios selecionados na História da Arte Francesa e Italiana, principalmente nas pesquisas de Cézanne, Lhote se afirma como o verdadeiro representante do “cubismo francês” em oposição do “cubismo espanhol” de Picasso, Gris e outros.

A retomada da tradição clássica é divulgada na Argentina por André Lhote, Apollinaire, Le Corbusier etc... em artigos que são publicados na Revista Martin Fierro (1924/27) e no Jornal La Nacion, na coluna de Júlio Payró, num período de fortes nacionalismos neste país. No entanto os princípios do “Retorno à Ordem” são mais absorvidos pelos artistas argentinos que estudam com Lhote e Emile Othon-Friesz em Paris, nos anos 20.

Os valores tradicionais como a ordem, a disciplina, a hierarquia e a espiritualidade dominantes no “Retorno à Ordem” e numa Europa em crise, são altamente difundidos através dos nacionalismos argentinos no pós 1<sup>a</sup>. Guerra Mundial, inspirados em Charles Maurras e Jacques Maritain. A assimilação destes valores e a seleção de mestres franceses efetuadas pelos artistas portenhos estão relacionadas não só aos nacionalismos vigentes, mais ainda à formação acadêmica que tiveram no seu país e ao choque provocado pela arte de vanguarda na França.

Segundo Basaldúa, os “modernos me aproximaram dos antigos, me fizeram compreender toda a profundidade e toda a beleza dos primitivos e de alguns renascentistas (...) Tudo devemos a ele (Cézanne). Nos ensinou a ver”.<sup>9</sup>

Tanto Basaldúa, como Butler e Spilimberge são levados a estudar as obras de Cézanne. Como Lhote foi um grande difusor das pesquisas deste artista e dos mestres clássicos, há uma grande afinidade entre os argentinos e o teórico francês. Os artistas argentinos vão seguir curso com Lhote também pelo fato deste pintor ser identificado como cubista, portanto moderno. Butler, por exemplo, se refere ao curso da Academia de Montparnasse, orientado por André Lhote: o “estudo que ali se faz está baseado no cubismo”.<sup>10</sup> Para esta academia se dirigem Horácio Butler, Aquiles Badi, Hector Basaldúa, Lino Spilimbergo, Domingues Neira e Antonio Berni. Todos incorporam a disciplina e a ordenação da pintura clássica

<sup>8</sup> KERN, opus cit., p.11.

<sup>9</sup> PAGANO, José L. *El Arte de los Argentinos*. B.Aires, Goncourt. 1981, p.167.

<sup>10</sup> VAZQUEZ, Maria Esther. *Butler*, B.Aires, Gaglianone, 1982, p.71.

e a solidez da construção geométrica. Entretanto, Badi, Spilimbergo e Berni estudaram antes na Itália, a arte primitiva e absorveram elementos da pintura metafísica, tais como: as longas perspectivas e sombras, a intemporalidade e as associações insólitas.

Alguns dos artistas argentinos ao perceberem o dogmatismo de Lhote - Basaldúa, Butler, Berni e, posteriormente, Raquel Forner - vão estudar com Friesz, cuja pintura, nos anos 20, passa por uma fase de volta à tradição clássica, porém mais livre e pessoal.

Percebe-se ao longo das distintas trajetórias dos artistas argentinos em Paris, sinteticamente descrita, e da análise de suas obras produzidas neste período de estudos<sup>11</sup>, que a seleção de mestres e de soluções plásticas adotadas não são tomadas de forma passiva e aleatória. Ao contrário, os artistas sabem claramente o que buscam nesta viagem de estudos. Após o retorno ao seu país, estes artistas reelaboram estas soluções absorvidas no exterior, direcionando suas pesquisas em geral para a questão da identidade cultural, a qual é trabalhada diferencialmente e apresentando, às vezes, ligações com as diversas vertentes nacionalistas vigentes na Argentina, nos anos 30.

---

<sup>11</sup> Vide sobre este assunto: KERN, opus cit.; KERN *Pintura Argentina. Modernidade e Tradição*. ANAIS DO III CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. In: *COMUNICAÇÕES E ARTES* (21) ag. 1989, p.93-102.

## A ESCOLA GUIGNARD NA CULTURA MODERNISTA DE MINAS

*Ivone Luzia Vieira*

As contradições entre os princípios da Modernidade Clássica, Iluminista, da tradição cultural conservadora de Minas em confronto com os pressupostos modernistas da vanguarda estética internacional do início do século criaram as oposições e as tensões desta narrativa histórica. O tradicional e o novo defrontaram-se de modo dialético, colocando em relevo o antagonismo entre a razão Positivista e a Humanista, na cultura de Minas.

O resultado das análises desta pesquisa mostra que a presença e o significado históricos da Escola Guignard, na cultura modernista de Minas, coloca em relevo que, contraditoriamente essa instituição é o espaço de rupturas e de articulações sincrônicas, no qual o passado sensível e revolucionário de nossas raízes históricas, do século XVIII, está presente em confrontos e mutações com os princípios modernos e contemporâneos da vanguarda internacional.

Nesse sentido o Instituto de Belas Artes, hoje, Escola Guignard apresenta-se em sua origem, sob a forma de uma utopia, historicamente possível e projetada pelo então Prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek de Oliveira e criado pelo Decreto Municipal nº 17.339/44, para se tornar o elemento de conflito em face à racionalidade instrumental do progresso técnico-industrial, quando da instalação do Parque Industrial de Contagem, no Estado, como sujeito do projeto. Os pressupostos Modernistas são contrários à racionalização dogmática da cultura e defendem o resgate das paixões, em relação à racionalidade do pensamento positivista-pragmático.

Alberto da Veiga Guignard, em 1944, a convite de Kubitschek, vem para Belo Horizonte procedente do Rio de Janeiro, para reger o Curso Livre de Desenho e Pintura, no então recém-criado Instituto de Belas Artes, hoje, Escola Guignard. Ele problematizou a arte enquanto atividade social formadora e transformadora de realidades, cujo processo define o sentido histórico da cultura humanizada.

Assim, faço uma leitura aberta, dentre muitas, desse recorte da Modernidade em Minas, do qual a Escola Guignard é um símbolo tanto quanto o Conjunto Arquitetônico da Pampulha projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, no início

da década de 40. Enquanto sujeito concreto do processo de produção de sua própria história, a Escola Guignard construiu o conhecimento desse movimento. Ou seja, enquanto sujeito do processo ela criou o seu próprio objeto, que não se forma em separado do movimento de sua própria existência.

As balizas de tempo que demarcam as fronteiras deste trabalho vão da criação do Instituto de Belas Artes, hoje, Escola Guignard, de 1944, até a morte de Guignard, em 1962. E o espaço geográfico desta narrativa desenvolve-se na capital de Minas, em conformidade com as fronteiras do tempo, acima mencionadas.



## UM PINTOR NACIONALISTA: ANTONIO PAIM VIEIRA

*Ruth Sprung Tarasantchi*

Antonio Paim Vieira, pintor paulista, ativo desde as primeiras décadas deste século, veio a falecer em janeiro de 1988, praticamente esquecido no nosso meio artístico. Tinha 92 anos.

Em toda sua longa carreira, a característica mais marcante foi o nacionalismo, que aparece em todas as técnicas a que se dedicou. Entre seus primeiros trabalhos encontramos ilustrações para versos como os de Vicente de Carvalho. Convidado pela revista FON-FON para desenhar suas capas mudou-se para o Rio de Janeiro em 1917. Mais tarde, colaborou também para a revista Para-Todos. Ao visitar sua terra natal, Paim conheceu Menotti del Picchia que lhe deu o poema “As Máscaras” para que o ilustrasse. Influenciado pela temática dos versos, o artista inspirou-se nas festas galantes do século XVIII. O livro, publicado em 1920 em edição luxuosa, foi sucesso para ambos. A partir daí Paim tornou-se conhecido como ilustrador pela alta qualidade do desenho e grande criatividade. Nesta época, sofreu certa influência estrangeira que lhe chegava através de revistas européias. Encontramos assim, em muitos desenhos, os traços elegantes do “art-nouveau”, ou as linhas mais arrojadas do “art-deco”. Contudo, a maior preocupação do jovem artista era encontrar uma arte brasileira. Estudava e estilizava os animais e plantas nacionais, como o desenho dos índios marajoaras.

À procura de uma técnica em que pudesse mostrar os resultados de suas pesquisas, optou em pintar uma série de pratos com várias temáticas nacionais. Como os meios intelectuais davam muita ênfase à Arte Nacional, Paim sentiu-se encorajado em fixar tipos populares e folclóricos como o Jeca Tatu, o capoeira, Zeca Malazarte ou cenas do carnaval carioca. Pintou também pratos com ornatos marajoaras, redenhados por ele para ilustrar lendas indígenas como a do urupê e da mandioca. Estilizou ainda, com resultado muito feliz, animais como o tatu, o tucano, a cobra, que depois colocou em composições inusitadas, entrecruzando-os ou repetindo-os.

A exposição que constava de 216 pratos foi inaugurada em São Paulo em 11.04.1928. Era a primeira vez que se via na cidade uma mostra exclusivamente dedicada à cerâmica artística. Foram muitos os trabalhos adquiridos e a imprensa dedicou-lhe grande número de artigos.

Mário de Andrade publicou quatro artigos seguidos sobre a exposição. Para ele “Paim não quer ser modernista, mas passadista também não”. A importância da mostra está na “solução de abrasileiramento da cerâmica que Paim pretendeu”, apresentada sob o aspecto de estilização de temas nacionais. O grande mérito do artista é o “pioneirismo por não existir uma tradição nacional de cerâmica a que se pudesse pegar” (Diário Nacional, 14.04.1928).

A exposição seguiu depois para o Rio de Janeiro, tendo recebido novos elogios. Somente dez anos depois, em 1938, Paim expos novamente cerâmica. Durante a década 20/30 foi autor de grande parte das capas ilustradas de publicações como A Garoa, A Cigarra, A Vida Moderna, Papel e Tinta e Ariel. Ilustrou muitos livros como o *Pathé Baby* de Antonio Alcantara Machado, empregando a técnica de xilogravura.

Na década de 40, Paim instala seus fornos de cerâmica na Casa do Jabotá, na Rua Frei Caneca. É aí que queima os azulejos dos painéis da Igreja Nossa Senhora do Brasil. Hoje o artista é conhecido como pintor desta Igreja que decorou desde o teto da Capela Mor, em afresco, como todos os inúmeros painéis de azulejos. No exterior da Igreja, podemos vê-los no frontispício, nas entradas, arcos laterais e internamente na nave principal, púlpito, as cinco capelas, corredores, confessionários. As temáticas são religiosas mas, se olharmos detalhadamente, veremos sempre inseridos em algum canto pássaros, macacos, flores de maracujá, samambaias. Paim decorou também a Capela Nossa Senhora dos Prazeres, na Colônia de Férias do SESC em Bertiooga, além de inúmeros painéis decorativos para escolas e residências particulares. As aquarelas de Paim, praticamente desconhecidas, são de uma liberdade e espontaneidade ímpares. Não se deixou levar por modismos. Foi sua preocupação, entre outras, fazer um trabalho em que se percebesse a essência do que para ele significava a dança, nas mais variadas modalidades, movimentos e cores. Movimentos estes muitas vezes vertiginosos, que adquirem formas as mais diversas e cores riquíssimas, vivas, alegres; para ele símbolo de brasilidade. Incansável pesquisador, com mais de 70 anos frequentava as gafieiras onde fazia croquis rápidos para depois completar e colorir, com breves pinceladas. Trabalhava com rapidez e uma aparente facilidade podendo fazer uma dezena de composições sobre o mesmo tema. É no emprego da aquarela, que dominava magistralmente (aprendeu esta técnica com o pintor Alfredo Norfini) que encontramos seu traço sinuoso e elegante, colorido variado e intenso, facilmente reconhecível. Na série em que trata o carnaval, em cada composição há uma novidade; ora ela é circular ora é diagonal, com um movimento surpreendente, além de grande efeito decorativo. Ao pintar o frevo, a gafieira, capta posições essenciais de cada um, acentua os movimentos. Gosta de exagerar, chegando muitas vezes ao caricato. É aí que percebemos o seu espírito crítico,

debochado, capaz de sentir o lado cômico de cada situação e traduzí-lo nestas aquarelas tão espontâneas.

Paim, além de artista, nunca deixou de ser também artesão fazendo questão de pintar em azulejos, criar as peças de cerâmica que queimava nos seus fornos, ou construir e esculpir, ele próprio, as molduras de seus quadros. Expos raramente, talvez porque soubesse que muitos não percebiam o trabalho de pesquisa que havia em sua obra, vendo somente o lado decorativo, o que fazia com que ela fosse desmerecida. Se olharmos detalhadamente veremos que a intuição e a inventividade respondem pela alta qualidade de sua obra.

## ANTONIO VIRZI

### *Irma Arestizabal*

Entre os numerosos arquitetos pouco estudados e conhecidos que contribuíram para “modernizar” o Rio de Janeiro na primeira década do Século XX, sobressai-se a figura de Antonio Virzi. Na sua obra, de rara inventiva, respira-se uma atmosfera similar à criada por Gaetano Moretti, Raimond D’Aronco, Giuseppe Sommaruga, os irmãos Copedé e sobretudo do siciliano Ernesto Basile arquiteto e designer com vasta obra Art Nouveau em Palermo, a quem sem dúvida, Virzi conheceu em profundidade.

Virzi chega ao Rio por volta de 1910 (?) e cria para a burguesia emergente até 1926 quando cessa a sua atividade, os “villinos”, obras audaciosas, experimentos novos que não se relacionam com a construção corrente existente nem com a pública, mas comprovam o surgimento, a força de nova classe.

É interessante notar que logo após sua chegada Virzi é nomeado, em 1911, para a cadeira de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes por indicação do então diretor Rodolfo Bernadelli que, além de conhecido como artista era grande incentivador das novas tendências da arte. Este conhecimento comprova uma característica presente em toda a obra de Virzi: o seu conhecimento, e sua atualização constante, dos movimentos contemporâneos que adapta à cidade em transformação.

Observando a sua produção de 10 anos no Rio de Janeiro passamos de um primeiro grupo de “villinos” com elementos “art nouveau”, que, pouco a pouco vão cedendo espaço para uma estilística medieval até culminar com a “neogótica” casa Martinelli, que traduz vagamente uma filiação com a arte de Gaudí, para uma orientação proto-art deco e art deco com presença de elementos geometrizes e estilizes que chegam ao seu auge na residência Villiot, (1926).

A sua primeira obra conhecida - reformulação do projeto de Evaristo Zambelli - é a Vila Marinha construída em 1912-1913 para o Coronel Alberto Rodrigues na Rua Senador Vergueiro nº 250. É uma casa de inteligentes soluções plásticas onde o arquiteto tirou partido das formas curvilíneas a fim de aproveitar um terreno irregular.

Nesta primeira construção já notamos elementos que se tornarão sistemáticos na obra de Virzi: policromia, clarabóias - típico elemento “art nouveau” que diafragma o espaço relacionando interior e exterior - ferro batido, azulejos em cor, pátios, fontes; temas gerais e particulares de uma tradição estilística mais ampla, reelaboração crítica profunda da arquitetura e da vida peninsular.

O ano de 1915 é o das grandes realizações, quando Virzi projeta as suas criações mais coerentes: dois “Villinos”, o Silveira e o Smith de Vasconcelos, onde a lembrança do Palazzo Público toscano aparece na verticalidade das torres e na imitação do “bugnato”; um prédio, o Elixir de Nogueira onde toda a arte do estuque de raiz siciliana, existente na ilha desde os espanhóis e já siciliana a partir do grande mestre Giacomo Serpotta (século XVIII), espalha-se sobre as estruturas de ritmos turriformes.

Nestes projetos Virzi não para na parte decorativa mas realiza obras funcionais, utiliza os novos materiais como o vidro e o cimento armado, desenha as salas de banho, cuida dos reservatórios de água e das luminárias para essa luz elétrica recentemente descoberta. Modifica então tanto o programa arquitetônico como as técnicas construtivas e suas conseqüentes expressões plásticas.

Virzi chega à saturação do decorativismo quando reforma em 1919, para o Comendador Martinelli, o palacete construído pelo arquiteto alemão Thomas Driendl para o banqueiro Custódio D’Almeida Magalhães no nº 149 da Avenida Oswaldo Cruz.

Depois dessa expansão de formas e ornamentos Virzi geometriza a malha decorativa para a reforma da fachada do Cinema Americano (atual Cinema Copacabana) que projeta em 1920.

Esse gosto pelo geometrismo do Virzi se sente mais ainda em duas casas projetadas em Gragoatá, Niterói, cujos interiores nosso arquiteto cria grandes espaços interrelacionados através de arcos e aberturas de lembranças árabes.

Espaço e decoração racionalizam-se chegando à sua manifestação mais importante na casa que Virzi projeta para o engenheiro Victor Villiot na Rua Sá Ferreira, nº 80. A decoração acalma-se, os volumes curvos e carnosos se geometrizam, a ornamentação expressa-se com cubos e linhas angulosas, que se repetem no estuque, nos ferros, nos vidros, nos arcos do primeiro andar e na porta da entrada. Nesta sua última obra no Rio os espaços se ampliam num movimento que do “art deco” evolui para um quase racionalismo.

## UMA RECUPERAÇÃO: ADRIANA JANACÓPULOS

*Marta Rossetti Batista*

Bastante isolada, e completamente esquecida, falecia há dez anos, a 16 de agosto de 1978, a escultora Adriana Janacópulos cuja obra, sempre de qualidade e desenvolvida ao longo de pelo menos trinta anos, está a pedir uma avaliação. Acreditamos que a artista merece ser colocada entre os primeiros escultores modernos do Brasil, ao lado de seus companheiros de geração, Brecheret e Celso Antonio. Não estava no Brasil durante a fase áurea e experimental do modernismo pois, nascida em Petrópolis, foi entretanto educada em Paris, onde conviveu, antes e depois da I Guerra Mundial, com vários representantes da Escola de Paris - e também com modernistas brasileiros como Di Cavalcanti, Brecheret e Celso Antonio. Ao retornar, em 1932, firmou sua reputação de escultora moderna entre a intelectualidade carioca.

Estudou desenho e escultura em academias de Montparnasse, nos anos do pré-guerra, tendo aprendido as bases do "métier" com escultores hoje pouco destacados; depois, como costumava dizer, formou-se sozinha. Não encontramos referências às suas obras iniciais. Só podemos acompanhá-las a partir de 1922, quando começa a participar de salões franceses, especialmente os do Outono e das Tuileries. Nos dez anos seguintes, centra seu interesse no retrato, modelando bustos e cabeças, talvez não muito numerosos, mas sempre de qualidade e com grau crescente de expressão pessoal. Depois do *Retrato de Matéo A*, bronze, 1922 c. (hoje col. MNBA), resolvido em posição frontal e deixando aparente o trabalho por acréscimos, adere à superfície sempre alisada e procura cada vez mais o sintético, o bloco compacto, atenta às lições da escultura egípcia. Também - como no *Retrato do Coronel Ivanowski*, 1923 c. - quer marcar cada peça com uma expressão ou movimento que individualize o modelo. A partir de 1924, suas características pessoais ficam mais definidas e suas obras chamam a atenção da crítica francesa. Entre elas, o cimento *Busto de Mme A*, 1924 c. e o *Busto de Prokofiev*, este marcado pela simplicidade e refinado movimento do torso e da cabeça, em atitude de introspecção. Sem dúvida, Adriana Janacópulos observa a produção de escultores como Despiau, considerado então o maior retratista francês", e Maillol. Mas também os retratos cheios de humor e com cortes inusitados de Chana Orloff - como atestam, por exemplo, o *Busto de Josette*, 1927 c. e o *Busto de Villa Lobos*, 1928 c.



Iniciaria nova fase em sua carreira ao retornar ao Brasil, em março de 1932. Fixando-se no Rio de Janeiro, querendo se firmar no meio, a artista desenvolve uma atividade febril. Realiza, em junho/julho, sua única individual conhecida e amplia sua temática, estudando vários projetos para esculturas de grande porte. Entre elas, ainda em 1932, um conjunto para piscina, com colunata e figuras femininas, e a maquete para um *Monumento a Santos Dumont*. Escultora moderna já reconhecida pelos meios intelectuais e artísticos do Rio, recebe e realiza algumas encomendas significativas. A primeira, o *Túmulo-Monumento a Felipe d'Oliveira*, 1933/34, solução de grande pureza, tanto arquitetônica - base e cripta em granito - quanto escultórica, com duas belas figuras femininas, em bronze, representando *A Vida Interior* e *A Vida Exterior*. (Executou ainda o *Túmulo de Serafim Vallandro*). Em 1935 termina o pequeno *Monumento ao Estudante Constitucionalista*, em três cópias, para as Faculdades de Direito, Engenharia e Medicina de São Paulo. E em 1938/39, a convite do Ministro Gustavo Capanema, desenvolve para o Ministério da Educação e Saúde, o granito *Mulher*, um grande nu feminino sentado, simétrico, um bloco maciço, com suas características de sempre, de procura de síntese e pureza formal. A fase “monumental” pode ser estendida até os anos finais da II Guerra Mundial pois, por volta de 1944, a convite do governo de Pernambuco, ainda modelaria maquete para um *Monumento aos Heróis da Expulsão dos Holandeses* - exposta em Recife, junto com a de Brecheret, o outro artista convidado.

Progressivamente, Adriana Janacópulos retraiu-se, afastando-se do meio artístico no pós-guerra e dedicando-se à execução de pequenas esculturas. Nesta terceira fase, preserva seu refinamento sintético, mas se permite maior liberdade formal. Experimenta superfícies facetadas, como em *Meditação*, 1948/50 c. (col. MNBA), que lembra obras de Lipchitz - escultor que conhecera bem - do final dos anos 20; constrói figuras como *Serenata e Passeio Sentimental*, 1952 c., com superfícies côncavas onde a luz desenha filetes curvilíneos; utiliza cavidades no bloco; e chega a peças totalmente abstratas - fato frequente entre os artistas brasileiros no início dos anos 50 - as lâminas envolvendo o espaço (col. familiar e col. MNBA). Depois, na segunda metade dos anos 50, aproximando-se dos seus 70 anos, Adriana Janacópulos vai cessando sua atividade de escultora.

Estes são dados de uma pesquisa em andamento. Sobre a trajetória da escultora em Paris já divulguei resultados na tese de doutoramento *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris - anos 20*, ECA, 1987. Agora, procuro completar a documentação brasileira e localizar outras obras da artista que tenham resistido ao tempo. Traçando um roteiro documentado de sua vida e obra, espero contribuir para uma visão mais segura sobre a importância de Adriana Janacópulos na história inicial da escultura moderna no Brasil.

## ARQUIVO LASAR SEGALL - SIGNOS DE UMA VIDA

*Vera d'Horta*

O Arquivo Lasar Segall, coleção de documentos pessoais do artista Lasar Segall, estava lacrado desde a morte do artista, em 1957 - somente em abril de 1986 foi aberto ao trabalho de pesquisa, e desde então temos nos dedicado à sua organização e pesquisado seu conteúdo.

Esse arquivo, que pertence hoje ao acervo da Fundação Nacional Pró-Memória / Museu Lasar Segall, tem um volume estimado de cerca de 10.000 documentos de vários tipos, e em várias línguas-ídiche, russo, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano e português. O primeiro trabalho a que nos dedicamos foi o da separação dos blocos documentais, estabelecendo as grandes séries: correspondência de Segall, recebida e expedida (cópias, rascunhos); obras (pequenas aquarelas, desenhos e gravuras encontrados junto da correspondência); textos de Segall (rascunhos manuscritos, cópias fotostáticas, textos datilografados, traduções desses textos, etc); recortes de artigos de Segall e sobre Segall, releases; fotos; apontamentos do artista sobre artes plásticas em geral e questões técnicas específicas (manipulação de tintas e pigmentos, feitura de molduras, etc); documentos pessoais (passaportes, certificados de participação nas academias alemãs, etc); documentos médicos (radiografias, receitas, etc), documentos de negócios (pagamentos feitos, atas de reunião, etc); plantas das propriedades, de reformas, etc; documentos sonoros (discos com a voz de Segall, fitas gravadas, discos de sua coleção particular; cadernos com assinaturas das exposições e das visitas da casa; diversos (caixas, caixinhas com miudezas, coleção de estampas, impressos em geral, chaves, etc); documentos de D.Jenny Klabin Segall e dos filhos Maurício e Oscar.

Partindo do conjunto desse acervo, e das primeiras análises da documentação, fizemos uma seleção representativa do percurso biográfico do artista, a fim de constituir a mostra Arquivo Lasar Segall - Signos de uma Vida, exibida no Museu Lasar Segall entre outubro e dezembro de 1987. A exposição era composta por 484 documentos (368 papéis e 116 fotos), expostos em 20 painéis sequenciais e 9 vitrinas, ao longo das salas de exposição, além de livros com dedicatórias e 81 obras de Segall e outros artistas. Na sala 2 foi recriado o ambiente da casa de Segall, e na sala 3 o ambiente do ateliê do artista, ambos reconstituídos com móveis, objetos, utensílios de trabalho, roupas, e obras pertencentes ao acervo do Museu Lasar Segall e a familiares do artista. Foi produzido também um áudio com roteiro estruturado a partir da gravação da voz de Segall, depoimentos de seus contemporâneos e músicas da discografia pessoal do artista.

A mostra foi uma oportunidade para exibir uma certa marginália segalliana - expondo o que normalmente fica escondido - esboços, pequenos cadernos de apontamentos, pequenas notas manuscritas, toda uma sinalização mais espontânea e intimista, em contraponto com a obra acabada e publicamente assumida. Tentamos seguir os rastros de uma personalidade que se identifica, para além da própria obra, nos sinais expurgados de seu arquivo pessoal. Para além dos “sinais particulares” descritos nos documentos de identidade, vários outros sinais foram sendo impressos por Segall ao longo da vida - a impressão digital, e nome no papel de carta, no cheque, no cartão de visita, os manuscritos, apontamentos, esboços, a assinatura, e evidentemente a própria obra. Além disso, as marcas de sua personalidade estão também impressas nos objetos colecionados, nos instrumentos de trabalho, nos ambientes em que viveu e trabalhou.

Muito do interesse desses objetos e documentos colecionados está no parentesco que eles têm com as peças curiosas outrora colecionadas nas “Wunderkammern” (Gabinetes de Maravilhas) de origem medieval. As conchas de formas estranhas, as rochas antropomórficas, as mandíbulas de grandes peixes, os répteis de feições diabólicas, os chifres de unicórnio de poderes sobrenaturais, eram os signos do maravilhoso existente na natureza, captado para a intimidade da “Wunderkammer”. Os objetos e documentos colecionados por Segall também refletem uma verdade geral que ultrapassa a verdade particular de cada objeto - eles são signos do próprio Segall. Para não perder o seu caráter maravilhoso, é preciso compreendê-los enquanto um sistema de signos - e foi essa atmosfera que procuramos recriar com a exposição do arquivo de Segall.

Desmontada a exposição, reiniciamos o tratamento técnico dos documentos. Priorizando a correspondência, estabelecemos como 1º módulo a documentação até 1924, data em que Segall vem para o Brasil, aqui passando a residir e assumindo a nacionalidade brasileira. O período em que trabalhamos no momento, refere-se à vida em Vilna - sua terra natal - e às cidades de Berlim e Dresden, em que viveu, participando do movimento expressionista alemão.

Esta pesquisa tem permitido esclarecer pontos obscuros da biografia do artista, levantar aspectos de seu ideário artístico, promover a correta identificação de obras do acervo do Museu Lasar Segall, além de permitir situar melhor a qualidade das relações estabelecidas por Segall com seus contemporâneos na Alemanha e no Brasil. Algumas das personalidades com que ele se correspondeu, dão a exata medida da importância desse arquivo: Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, George Grosz, Otto Dix, Will Grohmann, Mary Wigman, Schmidt-Rottluff, Rosa Schapire, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Victor Brecheret, Murilo Mendes, Djanira, Cícero Dias e muitos outros.

## EXPOSIÇÕES COLETIVAS BRASILEIRAS NO EXTERIOR NAS DÉCADAS DE 1930-40

*Walter Zanini*

De mínima expressão antes da década de 1930, o intercâmbio de exposições artísticas entre o Brasil e o exterior adquiriu alguns leves contornos a partir desse decênio para recrudescer nos anos de 1940. Não nos ocuparemos aqui de mostras individuais, nem de representações coletivas chegadas do estrangeiro, que se tornaram numerosas justamente no difícil período da II Guerra, ganhando ritmo em seguida a fundação de novos museus no final da década de 1940 e com a sistemática introduzida pela Bienal, em 1951.

De cunho oficial, as coletivas que saíram do Brasil na década de 1930, caracterizaram-se pela fraqueza generalizada das escolhas e a ambiguidade de seus critérios, mesclando acadêmicos e modernos. Os arranjos políticos dos organizadores comprometiam as exposições levadas para olhos distantes. Somente com a ampla delegação que rumou para a Inglaterra em 1944 - mas por razões fundamentais de solidariedade de guerra a nação aliada, e que houve coerência na mensagem transmitida, documentando-se com generosidade o curso das tendências historicamente atuantes. Ressalta-se que a maioria das exposições dirigia-se ao meio norte-americano, em fase de superação de suas condições periféricas. Registram-se ainda algumas remessas para países da América do Sul nos anos de 1940. Por outro lado, nenhuma mostra moveu-se para Paris, centro de absorção tradicional da atenção de nossos artistas. Portinari foi quem mais se sobressaiu entre os expositores. Eram momentos em que atravessava as grandes fases de sua pintura social. Seu nome afirmara-se depois de receber a 2a. menção na "International Exhibition of Painting", do Institute Carnegie de Pittsburgh, em 1935, constituindo-se em figura praticamente obrigatória das coletivas brasileiras.

Estudos deverão assinalar a repercussão dessas mostras que, por sinal, nunca alcançara, a ressonância da exposição "Brazil Builds", no MoMa, em Nova York, em 1942, ocasião em que se revelava um facies novo da arquitetura moderna a consciência internacional.

Faremos aqui algumas referências de pesquisas em andamento sobre manifestações levadas do Brasil ao exterior nos anos de 1930-40. Inaugura a série

a “Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists”, promovida pelo International Art Center of Roerich Museum, de Nova York, em cooperação com a The Brazilian Society of Friends of Roerich Museum, em outubro de 1930. Introduzida no catálogo por Christian Brinton, continha 93 obras de 53 pintores, dando-se ênfase a uma temática regional e colocando-se em confronto tendências sobretudo assinaladas pelo espírito conservador fortemente enraizado na Escola Nacional de Belas Artes - influente nas escolhas - e o modernismo de São Paulo e Rio. Para atestar as dissonâncias da delegação - que prestava homenagem a Almeida Júnior - basta lembrar que ao lado de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila, Gomide, Ismael Nery, Guignard e Cicero Dias, nela figuravam Carlos Chambelland, Paulo Valle Junior e Osvaldo Teixeira, entre numerosos outros artistas acadêmicos.

A mesma dubiedade organizativa apareceu anos depois, em 1935, na delegação (com Anita Malfatti, Segall, Portinari, Lucílio de Albuquerque, entre outros), que estava presente na exposição anual de arte do Instituto Carnegie, de Pittsburgh, quando atribuiu-se a menção honrosa ao quadro *Café*, de Portinari, e no “Salon de los Estados Unidos del Brasil”, embutido no XXVII Salon Nacional de Buenos Aires, em 1937, em que juntavam-se, entre outros, Guignard, Flávio de Carvalho e Osvaldo Teixeira.

Aspectos desse hibridismo poderiam até permanecer no intento de Anibal Machado que, em 1939, ultimava uma exposição intitulada “Art Brasilien Moderne (Peinture et Sculpture)”, destinada a França, e que a guerra impediu<sup>1</sup>

Isso não aconteceu com a coletiva que viajou para a Inglaterra em 1944, certamente uma das mais significativas a já ter deixado o país. Reunia 168 obras de 70 autores de duas gerações. Seu escopo era o de render tributo a “The Royal Air Force” (RAF) e engendrara-a durante meses, uma vasa mobilização de artistas e intelectuais do Rio e de São Paulo. Sob o patrocínio do “British Council” e hospedada pela “Royal Academy of Art”, de Londres, em novembro-dezembro daquele ano, foi acompanhada de um catálogo prefaciado por Sacherevell Sitwell e para essa publicação Ruben Navarra preparou longo e competente estudo sobre o desenvolvimento da arte moderna no Brasil, enfatizando peculiaridades da pintura do Rio, São Paulo e Nordeste, discorrendo sobre vários artistas. Participavam alguns dos modernistas de primeira hora, como Di Cavalcanti, Segall, Tarsila e Goeldi e apreciável número dos que haviam emergido nos anos de

---

<sup>1</sup> Geraldo Ferraz, *Depois de Tudo: memórias*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, p.118-9. Para essa exposição não realizada, Anibal Machado escreveu uma introdução, publicada com ilustrações (Rio de Janeiro, s/d).

1930-40, a exemplo de Portinari, Flávio de Carvalho, Pancetti, os pintores da Família Artística Paulista, Iberê Camargo, José Moraes, Percy Deane, Santa Rosa, entre outros, além dos artistas estrangeiros radicados ou refugiados no Brasil, Axl Leskoschek, Arpad Szenes, Maria Vieira da Silva e Emeric Marcier. Fato sempre ignorado nas citações da mostra, ainda hoje pouco analisada, e que, depois de Londres, entre março e agosto de 1945, ela cumprira um itinerário pelos museus de Edimburgo, Glasgow, Bath, Bristol, Manchester e Whitechapel.<sup>2</sup>

De 1945 em diante há a mencionar alguns envios a países da América do Sul. Por empenho do escritor e colecionador Marques Rebelo, que começava a aplicar-se na organização de circulantes, foi consecutivamente vista no Museu Provincial de Belas Artes de La Plata, Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires e Museu Principal de Montevidéu, a exposição “20 artistas brasileños”, com a participação de Di Cavalcanti, Tarsila, Pancetti, Guignard, Portinari, Graciano, Carlos Leão, Quirino Campofiorito, Hilda Campofiorito, Burle Marx, Alcides da Rocha Miranda, Orlando Teruz, Djanira, Milton da Costa, Santa Rosa, Iberê Camargo, Percy Deane, Aldari Toledo, José Pedrosa e Cardoso Junior. A mostra - que suscitou muito interesse de parte do crítico platino Jorge Romero Brest, levando-o a escrever o conhecido ensaio *Pintura Brasileira Contemporânea*, publicado pela Poseidon em 1945 - ativava o magro intercâmbio artístico entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai. Nas “Palavras Liminares” do catálogo do Museu de La Plata, Emílio Pettoruti declara: “De forma isolada eram-nos conhecidos alguns pintores por haverem mostrado suas telas em exposições individuais ou em uma ou outra exibição coletiva. Porém, nunca nos havia sido proporcionada a oportunidade de apreciar uma exposição com um conjunto orgânico e harmonioso como o que hoje se oferece ao público”.

Na sequência, cabe registrar a iniciativa do pintor Berco Udler, que, em 1946, levou ao Chile uma delegação de aspectos atualizados. Exibida em Valparaíso e depois em Santiago<sup>3</sup>, com o catálogo preparado pelo próprio Udler, incluía obras de Di Cavalcanti, Tarsila, Guignard, Flávio de Carvalho, Portinari, Waldemar da Costa, Quirino Campofiorito, Nelson Nóbrega, Volpi, Bonadei, Rebolo, Mário Zanini, Alfredo Rullo Rizzotti, Manoel Martins, Graciano, Burle Marx, Enrico Bianco, Santa Rosa, Carlos Prado, Alcides da Rocha Miranda, Orlando Teruz, René Lefèvre, Iberê Camargo, Jorge de Lima, Lula Cardoso Ayres, Lúcia Suane,

<sup>2</sup> Integrava a exposição uma seção de 162 fotografias de arquitetura colonial e moderna.

<sup>3</sup> Em Valparaíso, onde foi patrocinada pela Câmara de Comércio Brasileiro Chilena (11 de out. - 22 de out.), recebeu o nome de “Exposición del Brasil en Chile”, e, em Santiago, apresentada no Instituto de Extensión de Artes Plásticas da Universidad de Chile (12 nov. - 30 nov), foi intitulada “Exposición de Pintura Contemporánea Brasileña”.

Augusto Rodrigues, Carlos Scliar, Athos Bulcão, Aldari Toledo, Hilda Campofiorito, Joaquim Tenreiro, Percy Deane, Percy Lau, Silvia Chalreo, Walter Lewy, Lothar Charoux, Maria Leontina, Poty, Inimá de Paula, Marcelo Grassmann, além do organizador.

Três outras exposições visitaram a Argentina e o Uruguai em 1946-7. O Atelier Osirarte, a quem coubera a execução dos murais de azulejo do edifício do MEC, apresentou obras nessa técnica na Galeria Peuser, de Buenos Aires e na Galeria Gimenez de Mendoza, ao lado de quadros de Alfredo Volpi e Mário Zanini. Por sua vez, o “Ateneo” de Montevidéu, em 1946, acolheu uma série de 35 litogravuras de Livio Abramo, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Oswald de Andrade Filho e Walter Lewy, prefaciada pelo crítico Cipriano S. Vitureira no catálogo<sup>4</sup>.

Outras oportunidades de apresentação de artistas brasileiros no exterior ocorreram na “Latin American Exhibition of Fine and Applied Arts” e na “Latin American Exhibition of Fine Arts”, no Riverside Museum de Nova York, em 1939 e 1940, respectivamente, patrocinadas pela “United States New York World’s Fair Commission”. Palavras do Presidente Franklin D. Roosevelt, do Secretário de Estado Henry R. Wallace e de L.S. Rowe, Diretor Geral da Pan American Union, abriam o catálogo do primeiro desses eventos, exortando os esforços de aproximação da arte dos países do continente. O contingente brasileiro não fugia a melancólica sina dos envios passados, notando-se, porém, o espaço reservado a vários membros do Núcleo Bernardelli. Essa mostra brasileira repercutiu mal nos EUA. Mário de Andrade não poupou reparos a escolha dominada pelo academismo carioca, que considerou “assustadora”. Não se achavam incluídos Portinari e Segall e o crítico lamentou a ausência dos pintores da Família Artística Paulista, que acabava de descobrir<sup>5</sup>. Na exposição seguinte, a de 1940 (com o catálogo introduzido por Henry A. Wallace), a parte brasileira contou apenas com Portinari (representado, entretanto, por 27 obras) e Maria Martins (com 3 esculturas). Outras presenças do Brasil se haviam verificado anteriormente na Feira Internacional de Paris, em 1937 e na Exposição Internacional da Califórnia, em 1938, o que sucedeu posteriormente também em exposição dedicada a arte contemporânea do hemisfério ocidental, organizada em Nova York, em 1941, sob o patrocínio da “International Business Machines Corporation”. Lembraríamos, em particular, a mostra que se fez fora do circuito de museus e galerias, intitulada “Paintings and Sculptures from Latin American”,

---

<sup>4</sup> O patrocínio foi da Association Uruguaya de Professores do Idioma Português.

<sup>5</sup> Esta Paulista Família, o Estado de São Paulo, 2 de julho de 1939.

organizada na Macy's Latin American Fair", em Nova York, em 1942, com obras, entre outros, de Tarsila, Guignard, Flávio de Carvalho, Portinari, Burle Marx, Graciano, Rocha Miranda, Maria Martins, Scliar, Percy Deane, Percy Lau, José Moraes, além de Georgina de Albuquerque, Henrique Cavaleiro e Pedro Corrêa de Araújo.

Nos anos de pós-guerra o interesse oficial e privado dos EUA pela produção artística da América Latina, demonstrado desde o período anterior, ratificava-se na exposição de 65 desenhos de 44 artistas de 9 países, que itinerou, em 1946, pelos museus de Kansas City, São Francisco, Nebraska, Cleveland e Boston. Dela constavam Segall, Tarsila, Portinari, Clovis Graciano e Oswald de Andrade Filho<sup>6</sup>. Um ano depois, a Knoedler Galleries apresentava a mostra "An Exhibition of Paintings of Latin America", em cujo setor brasileiro figuravam Segall, Di Cavalcanti, Portinari, Graciano, Carlos Prado, Maria Martins, Edson Motta, Noemia, Lucy Citti Ferreira e Cardoso Junior<sup>7</sup>.

Em Paris, onde os brasileiros desde a década de 1920 expunham individualmente ou junto ao grupo latino-americano, da cidade, teve lugar, em 1949, a "Exposition D'Oeuvres D'Artistes Latino-Americains", patrocinada pela UNESCO, com texto de Raymond Cogniat, no catálogo. A amostra assumiu ângulos renovadores, incluindo Antonio Bandeira, Octávio Araújo, Enrico Camerini, Israel Pedrosa e Teresa Nicolao ao lado de Graciano, Scliar, Lucy Citti Ferreira, Frank Shaeffer e Athos Bulcão. A essa Paris nunca se enviaria, como dissemos, uma exposição coletiva. Na própria Bienal de Veneza, só tardiamente, em 1950, é que o Brasil começaria a marcar presença.

Inaugurava-se uma nova era de reafirmação na seleção de obras de artistas modernos, com o impulso do crescente desenvolvimento das relações culturais internacionais.

---

<sup>6</sup> Coube ao Conselho de Cooperação Latino-Americana e ao Museu de Cranbrook Academy, de Bloomfield Hills, Michigan, o preparo dessa exposição.

<sup>7</sup> O catálogo contém introduções de Grace L. Mac Cann Morley e Edgar Kaufmann Jr.



## **DUAS COLEÇÕES DE ARTE DOS ANOS 20 AOS 40 (SÉCULO XX): BRUNO LOBO E FREDERICO BARATA, NO RIO DE JANEIRO. RAÍZES DESDE 1918 E IMPORTÂNCIA DO SALÃO REVOLUCIONÁRIO DE 1931. REFERÊNCIA COMPARATIVA FINAL A TRÊS COLEÇÕES POSTERIORES (JOSIAS LEÃO, JAYME DE BARROS E GILBERTO CHATEAUBRIAND)**

*Mario Barata*

A pesquisa iniciou-se através de documentos e da atividade do colecionador Bruno Lobo, que foi Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, e exame de obras importantes de sua antiga coleção, conservadas com os seus filhos, marcantes do gosto artístico no Rio de Janeiro, sobretudo de 1919 à 1931. Continuou pelo exame das obras e de alguns documentos referentes à coleção de Frederico Barata, desde o início da década de 20, marcando uma transição de gosto de fim de academismo para o “moderno” chegando a obras de Tarsila (desenhos) e pinturas até 1930 de Di Cavalcanti, uma delas doada pelo colecionador do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP): a famosa *Três Moças de Guaratinguetá*. Barata escreveu sobre o salão de 1931, em *O Jornal* (RJ), conforme identificação de autoria feita nesta pesquisa. Início da transição de gosto por alguns artistas nas duas coleções e sobretudo pela atuação de Visconti e seus dois discípulos principais nessa mudança estética, caracterizada nos anos 20 e 30, e evidenciada na coleção de F.Barata.

Nos anos 40, duas coleções de diplomatas situam-se dentro de uma volta ao internacionalismo das coleções brasileiras. Diferentemente, pouco depois a coleção de Gilberto Chateaubriand concentra-se na arte nacional de caráter moderno.

Bruno Lobo e Frederico Barata eram mais do que tudo “amadores da arte”, o que marca bem o período de transição que viveram. Essa pesquisa foi feita para a Universidade Federal no Rio de Janeiro, em conexão com aulas e com a atividade horária de pesquisa.

## ARTESANATO, ARTE E INDÚSTRIA

*Ana Maria de Moraes Belluzzo*

O propósito deste trabalho foi realizar uma reflexão sobre a arte situada historicamente entre a produção de base técnica artesanal e a moderna produção industrial.

Os estudos corrigiram os termos da questão, mostrando ser mais apropriado considerar um momento artesanal da produção industrial e, por outro lado, um momento industrial do trabalho artesanal. Eliminados os rígidos contornos que isolam as duas noções, foi possível admitir a convivência e a interpretação desses processos.

Ao focalizar a etapa histórica em que se passa da dominância de um sistema a outro, no Brasil, destacamos a experiência do Liceu de Arte e Ofícios de São Paulo, durante a Primeira República. O estudo do caso do Liceu esclarece a metodologia artística posta a serviço do desenvolvimento industrial e evidencia que o objeto característico da industrialização manufatureira é tributário da cultura artística, tanto no que se refere à representação, quando nos aspectos relativos à reprodução artesanal ou repetição não idêntica.

O Liceu exemplifica a passagem do processo de transmissão do conhecimento da oficina para a escola. A fábrica-escola com base técnica artesanal e organização do trabalho industrial, com acentuada repartição de tarefas, é atropelada pela mecanização. O florescimento artístico característico dessa etapa é breve.

Diferentes especializações técnicas, que eram da competência do Liceu revelam representação figurativa comum. Antecedem a separação das esferas artística e técnica, a separação do saber e do fazer. A irreversível divisão do trabalho permanecerá um dos aspectos mais problemáticos do futuro das artes.

Buscamos identificar obras e protagonistas dessa história. As obras são reconhecidamente ecléticas. Esse fenômeno, indissociável da racionalização do ensino artístico, da acumulação de modelos, da divisão de trabalho nas oficinas, manifesta-se concomitantemente à dissociação de aspectos simbólicos e técnicos.

Rompe-se a unidade da obra no seu tempo em proveito de superposições temporais e espaciais. Tem lugar a transposição de valores e técnicas, tanto por meio dos processos substitutivos utilizados na linguagem, quanto pela substituição de processos de produção. As obras dessa fase caracterizam-se por sua multiplicidade e dificilmente tendem à síntese.

A concepção das artes aplicadas difundidas pelo Liceu de Artes e Ofícios denota métodos artísticos colocados a serviço de finalidades extra-artísticas. Nela predominam as referências alusivas e a disposição em partes que se compõem, numa estética de teor eminentemente decorativo.

# SOBRE CERÂMICA: 1. UMA TERRACOTA DA OFICINA DOS DELLA ROBBIA NO RIO DE JANEIRO; 2. O SERVIÇO DO REINO UNIDO: PRESENTE DO IMPERADOR DA CHINA?

*José Roberto Teixeira Leite*

## 1. Uma Terracota da Oficina dos Della Robbia no Rio de Janeiro

No pequeno e valioso museu criado na década de 1950 na então Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, atual Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Cidade Universitária, Ilha do Fundão), existe, entre várias outras preciosidades que pertenceram ao colecionador português Jerônimo Ferreira das Neves Sobrinho, legadas em 1945 por sua viúva Dona Eugênia Ferreira das Neves, um esplêndido exemplar cerâmico representando, em tondo policromado e vidrado, A Virgem com o Menino Jesus, circunfluindo-os uma guirlanda de flores. O medalhão, cujo estado de conservação é excelente, liga-se estilisticamente à oficina dos Della Robbia, sendo talvez o único de seu tipo no país.

A atribuição aos Della Robbia, já por mim tentativamente levada a efeito em 1958, quando pela primeira vez estudei, para o “Centre National de la Recherche Primitifs Flamands”, de Bruxelas - o acervo da Sala Ferreira das Neves (e em especial as 10 raríssimas pinturas flamengas e hispano-flamengas do século XVI ali conservadas), concretizou-se em época recente, quando pude identificar, num detalhe de anônimo painel quinhentista do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa que representa a chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus em Xabregas, a terracota ora no Rio de Janeiro. Lá está efetivamente, ladeando o pórtico manuelino do belo templo mandado erguer em 1509 pela Rainha Dona Leonor, piedosa viúva de Dom João II, o tondo da virgem com o menino, tão minuciosamente pintado que sua identificação com o exemplar sob estudo não deixa margem a dúvidas. Como para o seu Mosteiro da Madre de Deus a Rainha Leonor encomendara valiosíssimas obras de arte a Flandres e à Itália (e notadamente o célebre *Retábulo das Sete Dores da Virgem de Quinten Metsijs*, executado segundo Max J.Friedlsender entre 1509 e 1511 a do qual uma pintura a *Lamentação ao Pé da Cruz*, tive a ventura de localizar na mesma Escola de Belas Artes da U.F.R.J. onde até hoje se encontra), parece plausível que o tondo

remonte mais ou menos à essa mesma época, tendo sido retirado da Igreja que adornava nas últimas décadas do século XIX, quando Ferreira das Neves, amigo e protegido do Rei Dom Fernando de Portugal e da mulher desse, a ex-cantora de óperas Condessa D'Edla, logrou amealhar a maior parte de sua extraordinária coleção. Seja dito "en passant" que tal coleção veio para o Brasil quando Ferreira das Neves radicou-se em nosso país, e aqui permanece, grande parte na já citada coleção da Escola de Belas Artes da U.F.R.J. - à espera de quem a estude -, e outra parte menor dissipada em leilões ou avulsamente por proprietários posteriores, um dos quais o falecido homem de televisão Flávio Cavalcanti.

Quatro medalhões representando os Evangelistas e oriundos do claustro do convento foram exibidos em 1882 na Exposição de Artes Ornamentais de Lisboa; pertenciam ao Rei Dom Fernando, estão hoje no Museu de Arte Antiga (com outros três medalhões e mais um imponente frontal de sacrário da mesma origem) e se aparentam muitíssimo à obra era localizada no Rio de Janeiro. São assim sete os medalhões à maneira dos Della Robbia conservados em Lisboa; a um oitavo refere-se Pedro Dias, em seu livro *Importação de Esculturas da Itália nos Séculos XV e XVI* (Porto, 1982, pág. 48).

Proveniente da Madre de Deus conhecemos nada menos de oito obras: sete medalhões e um frontal de sacrário, toda em cerâmica policromada e vidrada. Mas também sabemos, através de uma fonte iconográfica, que houve outras. De fato, num dos quadros que retrata, ou pretendo retratar, a chegada das relíquias de Santa Aura ao Mosteiro, vê-se claramente, na fachada da igreja, um medalhão do gênero do da que se conservam, mas não é nenhum deles.

Esse oitavo medalhão, tenho hoje certeza, é justamente a obra que se conserva no Brasil. Vinculado historicamente ao Mosteiro da Madre de Deus, mandado construir como se disse em 1509, figurado no lindíssimo painel carpacianno pintado por volta de 1520, segundo Robert C. Smith, representando a chegada do corpo de Santa Aura a Lisboa, a 12 de setembro de 1517, ligado estilisticamente aos Della Robbia, restaria apenas saber a qual deles pode ser atribuída, se a Andrea (1435-1525) se a Giovanni Della Robbia (1469-1529), continuadores do célebre Luca della Robbia (falecido em 1482). Se bem que a obra no Rio possua evidentes parentescos com outra conservada em Lisboa e imputada a Andrea, convém por medida de cautela considerá-la como do ateliê dos Della Robbia, feita muito provavelmente sob a orientação do filho de Andrea, ou seja, por Giovanni Della Robbia e seus numerosos ajudantes.

## 2. O Serviço do Reino Unido - Presente do Imperador da China?

Muito conhecido por todos os estudiosos e colecionadores de porcelanas Companhia das Índias - feitas por encomenda e aos gostos ocidentais, e trazidas para a Europa e as Américas pelos navios das diversas Companhias das Índias entre o Século XVII e começos do XIX - é o chamado *Serviço do Reino Unido*, um aparelho de chá do qual hoje não restam senão raríssimos pires e xícaras, ciosamente guardados em coleções particulares ou em acervos como o do Museu Imperial de Petrópolis. Tal serviço de chá exhibe o brasão de armas do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves - daí o seu nome -, e teria sido um presente do Imperador Jiaqing, filho e herdeiro do célebre Imperador Qianlong, ao Príncipe Dom João, por ocasião da Aclamação desse, em 1818, como Rei Dom João VI. E se escrevemos “teria sido”, é porque existem outras versões quanto à sua origem, inclusive a ventilada em 1942 por Newton da Silva Carneiro, segundo a qual o serviço fora “presente de Mandarim de Macau ao Rei”.

Particularidade que torna ainda mais especial esse aparelho é exibirem, suas xícaras e pires, inscrições chinesas, coisa absolutamente inusual em louças de encomenda ou para exportação, as quais, como é sabido, não possuíam praticamente nunca nianhao, marcas de autoria, louvação ou outras quaisquer. As inscrições são diferentes, nas xícaras e nos pires. A das xícaras é um poema, que alguns estudiosos acreditam ser devido ao próprio Imperador Jiaqing, e que pode ser mais ou menos traduzido como segue (mais ou menos traduzido, sim, porquanto o Chinês, nisso diferindo de tantos outros idiomas, não se traduz, interpreta-se, um texto clássico nesta língua estando, para quem a lê, tal qual uma partitura musical para o executante):

**Após as chuvas  
as cores das montanhas tornam-se indistintas  
e o aroma das flores nas águas primaveris, vindas de longe,  
enquanto colunas de fumo sobem por sobre as nuvens  
até se desfazerem ...**

Belo poema, sem dúvida; quanto a ser da própria mão do Imperador Jiaqing, é difícil de admitir. Jiaqing passou à História como soberano corrupto e desprezível - um beberrão cruel, que perseguiu implacavelmente os cristãos e esmagou com mão de ferro uma série de levantes populares; apesar disso, e tal como o pai (se bem que em nível mais baixo), era dado à Poesia: : em seu livro de 1896 *Oriental Ceramic Art* S.W.Bushell uma ode de Jiaqing celebrando as virtudes do chá, inscrita aliás num serviço de chá que pertencera ao próprio Bushell. Mas essa ode está assinada, o que não ocorre com a inscrição poética das xícaras do Serviço do Reino Unido, e seria muitíssimo estranhável que o

Imperador da China remetesse um poema de sua autoria a um soberano estrangeiro sem assiná-lo devidamente. Não nos espantaríamos, na verdade, se o poema sob exame tivesse sido extraído ao antiquíssimo *Livro dos Cantares*, ou a qualquer outro repertório poético do imenso cancionero chinês.

Já a inscrição existente na caldeira dos pires, contornando, no sentido inverso ao dos ponteiros de um relógio, o brasão de armas do Reino Unido (copiado, como demonstrou Gastão F. de Almeida, de moeda portuguesa da época), é muito mais prosaica. Em meados dos anos de 1940 Carlos Frederico da Silva julgava-a “uma dedicatória a um rei, talvez D.José, avô de D.João VI”, esquecido de que o brasão do Reino Unido foi instituído por Carta de Lei de 13 de maio de 1816, e uma louça que o exiba não pode logicamente remontar aos tempos de um rei falecido 40 anos antes. Disseminou-se depois a versão de que também essa inscrição dos pires seria um poema de Jiaqing dedicado a Dom João VI. Mas, afinal, o que diz a misteriosa inscrição? - Eldine da Fonseca Brancante fê-la traduzir para o seu livro *O Brasil e a Louça da Índia* (São Paulo 1950), e nós mesmos, há pouco tempo, solicitamos ao Prof. Sun Chia Chin, ilustre professor de Língua e Literatura Chinesa da USP, uma tradução. O resultado foi mais ou menos isso em ambos os casos: “A Poesia divide-se em grande e pequena, e nos Clássicos distingue-se o antigo do moderno”. Coisa que, decididamente, está mais perto de um texto didático de algum manual de artes poéticas que de um poema imperial, ainda que se devesse a um imperador mesquinho e venal ...

Convém levar em conta que Jiaqing era arrogante demais e anti-ocidental demais para remeter a um longínquo soberano de um país em declínio - como o era sem dúvida Portugal de meados do Século XIX, a braços, além do mais, com a ocupação francesa - um presente especial e personalizado por ocasião de um evento - A Coroação - que no fim de contas lhe diria bem pouco. Nem nos esqueçamos de que só um ano antes, em 1817, o mesmo Jiaqing endereçara ao todo-poderoso Rei da Inglaterra, Georges III, uma tremenda descompostura, censurando-o pela grosseria inaudita de dois embaixadores de sua majestade que se tinham recusado a saudar o Filho do Céu com os salamaleques de praxe - três reverências e nove prosternações -, e lhe “ordenando” (pois que se tratava de uma Ordem Imperial) que doravante tratasse de ser mais polido ...

Mas, por outro lado, em tempos de João VI viviam no Rio de Janeiro (onde desde 1812 tivera início o cultivo do chá) muitos chineses, tanto que em 1815 Luiz Gonçalves dos Santos - o Padre Perereca - mencionava entre a população estrangeira da Corte “os chinas, que em grande número vieram de Macau”. Eram tão numerosos, e em tão precárias condições viviam, que chegaram a requerer a Dom João VI cônsul que os representasse e protegesse, e bem assim intérprete,

tal como o de que dispunham os europeus na China. Isso é suficiente para demonstrar que existiam relações comerciais intensas entre a Corte do Rio de Janeiro e o Império do Meio, e sob esse aspecto nada impedia que o Imperador Jiaqing quisesse fazer um agrado ao soberano de um país onde viviam tantos dos seus súditos.

Fora contudo o Serviço do Reino Unido um mimo do Imperador da China a Dom João VI, de que modo teria chegado às mãos do soberano recém-coroadado? O há pouco citado Padre Perereca, que descreve minuciosamente a partida e chegada de ministros, embaixadores e enviados, e que se detém com pachorra a narrar a Aclamação e tudo quanto a ela se refira, não faz menção, em suas *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*, à chegada de qualquer comitiva chinesa à Corte, ele que com assanhada curiosidade noticia a passagem pelo Rio de Janeiro, em setembro de 1810, de uma embaixada persa procedente de Londres e de retorno a seu país, detendo-se em descrever “seu vestuário talar, todo de seda, o turbante, e as grandes barbas” do embaixador. Por outro lado, e aqui parece residir a chave do enigma, na obra acima mencionada transcreve ele alvará de 6 de fevereiro de 1818 - do próprio dia, portanto, da Aclamação - em que Dom João VI faz mercê do tratamento de senhoria ao Senado da Câmara da Cidade de Macau, nos seguintes termos, cuja grafia atualizamos:

- “Eu El Rei faço saber aos que este Alvará virem, que, querendo dar um autêntico testemunho ao leal Senado da Câmara da Cidade de Macau da consideração, que ele merece pelos serviços, que me tem prestado no desempenho das comissões, de que se acha encarregado, e especialmente pelos fiéis sentimentos de amor, e lealdade, que mostrou à Minha Real Pessoa mandando de tão longe um deputado para felicitar-me pela minha Exaltação ao Trono, e para prestar por ele o juramento de preito, e homenagem neste faustíssimo dia de Minha Coroação. Hei por bem fazer-lhe mercê do Tratamento de Senhoria. E este se cumprirá como nele se contém, etc.” (grifo não original)

Aí está: o Senado da Câmara de Macau enviou um deputado para felicitar Dom João VI por sua coroação. Perguntamos agora: e não seria lícito admitir tenha esse mesmo deputado trazido um presente ao Soberano - no caso um serviço de chá com as armas do Reino Unido, mandado fazer especialmente pelo próprio Senado da Câmara? É, pelo menos, uma hipótese a encarar - e tanto ou mais plausível do que a que dá o aparelho como presente de Jiaqing e tenha inscritos poemas de sua imperial lavra.



## AZULEJO DA BAHIA: UM MEIO POÉTICO

*Olimpio Pinheiro*

-----  
z u l a i j  
a z u l e i j  
a l - z u l a i c h  
a l - z u l e i c h  
a z u l e i c h  
a z - z u l l a i j u  
a z - z u l a i j u  
a - z a l u j o  
a z - z u l é i g  
a z - z u l a c a<sup>1</sup>  
-----

**“A arte do passado já não existe como existiu outrora. A sua autoridade perdeu-se. Surgiu, em seu lugar, uma linguagem de imagens. O que importa agora é saber quem usa essa linguagem e com que fim”<sup>2</sup>**

Os azulejos de “padrão”, ao longo desse itinerário, incluem-se entre os espécimes de aproximadamente a quarta década do século de seiscentos até o início do século XVIII. Dá-se depois um salto e vemos os de produção manufatureira pombalina, a partir da segunda metade do século XVIII, após o grande terremoto de 1755. Aparecem aqui, conforme o levantamento ou recolha de Udo Knoff, numa ordenação que não é a cronológica, ou por centros de produção.<sup>3</sup>

Fazer reparo em seu acabamento, por vezes um pouco rústico ou com certas desigualdades de desenho, é não saber atinar com suas marcas - técnicas, modos e relações de produção. Mas sobretudo as marcas de uso que os distinguem em

---

<sup>1</sup> “zulajj” é uma composição com prováveis étimos de azulejo. Palavra de “origem incierto” talvez árabe (Corominas), comum ao português, espanhol, hispano-árabe e dialetos magrebes. As variantes foram recolhidas em diversos dicionários.

<sup>2</sup> BERGER, John et alii. *Modos de Ver*. Lisboa. Edições 70, 1980, p.37.

<sup>3</sup> KNOFF, Udo, PINHEIRO, Olímpio (revisão histórico documental). *Azulejos da Bahia*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1986. Este texto é a minha versão bastante alterada, da “Apresentação ao pé da letra”, que aparece nesta obra. (Tal como este, todos os meus textos aparecem aqui em itálico, num diálogo página a página e acompanhados de notas bibliográficas)

época moderna no Ocidente. E que do primeiro quartel do século XVII em diante, como anota Santos Simões, já aparecem consolidadas: caráter de monumentalidade, adequação aos acidentes arquitetônicos nas montagens ou conjugações e permanente evolução e modernidade. O “tapete” de revestimento cerâmico e de padronagem, policroma ou não, tinha além de um caráter de envolvimento e integração de grandes áreas internas, uma função comunicativa e estética nos conventos e igrejas (e, menos, dos palacetes residenciais e de uso oficial).

Passa então para o exterior, a fachada do edifício. Nas torres das igrejas brasileiras, já vêm dos princípios do século XVIII, como na Nossa Senhora do Rosário, de Cachoeira, Bahia. O emprego da folha cerâmica esmaltada (em mosaicos “alicatados” e posteriormente azulejos) fora do recinto de uma edificação é todavia de prática antiga, no Oriente próximo e médio, como o atestam os minaretes e cúpulas dos templos e mesquitas, notadamente no Iran. Lembre-se a cúpula da mesquita Masjid-i-Jami em Qazvin, ao sul do Mar Cáspio, período “seldjúcida” e do primeiro quartel do século XII<sup>4</sup>. Mas especialmente o período Timúrid (1370-1506), apogeu da cerâmica esmaltada, como as fachadas e cúpula da mesquita de Gawhar Shád, em Mashhad e de 1419<sup>5</sup>. Ou, na Península Ibérica, os resquícios das torres em igrejas “mudéjares” de Teruel. Levante espanhol, uma delas, Santa Maria de Mediavilla, de antes do século XIV<sup>6</sup>. usa-se em Portugal desde o século XVI, na cobertura das igrejas manuelinas e continua ao longo dos séculos seguintes.

É porém no Brasil, depois do exemplo citado mas ainda nos meados do século XVIII, que o azulejo sai dos interiores e vai também vestir as fachadas. De superfície branca irisada e nacarada de forte efeito, exhibe-se nas igrejas conventuais franciscanas em Salvador, João Pessoa, e na igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, Muribeca dos Guararapes, Recife. Entre outros exemplos são também da maior importância, os que revestem o frontispício do convento de São Bento do Rio de Janeiro, situáveis ainda entre 1750-4.

Na então Metrópole, só esporadicamente aparece ao lado de fora em muros e paredes de jardins e pátios. Sem querer omitir, como exemplos de grande pintura figurativa, os painéis dos pavilhões de Bacalhoa, provavelmente de Marçal de Matos e de cerca de 1565, em Azeitão, Setúbal. E excepcionalmente em fachada,

<sup>4</sup> RICE, David Talbot. *Islamic Art*. (ed. revista), London, Thames and Hudson, 1975, p.60.

<sup>5</sup> HUTT, Antony. “Iran” in George Michell (editor). *Architecture of the Islamic World; Its History and social meaning*. London, Thames and Hudson, 1978, p.255.

<sup>6</sup> LLUBIÁ, Luis M. *Cerámica medieval española*. 2a. ed., Barcelona, Labor, 1973, p.134

na “Galeria dos Reis” do Palácio Marquesses de Fronteira, Lisboa, “o exemplar mais notável do tipo figurativo da azulejaria portuguesa do século XVII”. Mas também em alguns registros “*naifs*” do Hagiológió e na segunda metade desse século.

Nesta atribuição pioneira devem apontar-se os exemplos de Puebla, no México, parece que do século XVII e em combinação de lajotas e azulejos nas fachadas. Mas repito, é entre nós que este fenômeno toma vulto, e a moda da fachada azulejada é exportada posteriormente inclusive de volta para Portugal<sup>7</sup>. Assim é, particularmente durante o período do “Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarves”, que nossos construtores recorrem ao azulejo como elemento funcional de proteção e também engalanamento das fachadas. E é em fase imediatamente posterior à Independência, interrompidas as relações com Portugal, onde a produção decai quase totalmente, que o Brasil vai valer-se um pouco das produções da França, Holanda, Espanha, Inglaterra e mesmo Bélgica (conforme a ordem de volume decrescente neste levantamento).

São ainda comerciantes e capitalistas brasileiros, que após o primeiro tratado entre o Brasil soberano e sua antiga metrópole, fomentam muitas daquelas indústrias portuguesas<sup>8</sup>. E que são a origem da grande maioria destes produtos que entram em nosso território. Em especial as que se desenvolvem a partir da quarta década do século XIX, e no norte daquele país. É então que os “brasileiros”, portugueses que, regressados à Portugal, carregam na bagagem a moda da fachada de azulejo. Espécimes desses períodos aparecem profusamente, ao longo deste levantamento.

Em suas primeiras balbúcies, a grande Indústria, nos países de ponta, está ainda contaminada pelo artesanato. Será assim, entre 1850 e 1914 grosso modo, período que liga William Morris a Walter Gropius. A produção industrial faz reproduzir ou imitar os objetos únicos (“tipo”) do artesanato. Nos países subdesenvolvidos observa-se o contrário (e até hoje): bolsões de produção artesanal, rudimentarmente mecanizada, e teimando nesse sistema de produção, na expressão de Décio Pignatari, o “artesanato seriado”.

Portugal, cada vez mais marginalizado na Europa do Século XIX, não consegue mais dar continuidade ao grande processo que iniciara (como outros que se haviam perdido em sua trajetória, a exemplo do humanismo científico à época

---

<sup>7</sup> SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p.36

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*

dos descobrimentos) ("tipo") do artesão. Nos países subdesenvolvidos observa-se o contrário (e até hoje): bolsões de produção artesanal, rudimentarmente mecanizada, e teimando nesse sistema de produção, na expressão de Décio Pignatari, o "artesanato seriado".

Portugal, cada vez mais marginalizado na Europa do Século XIX, não consegue mais dar continuidade ao grande processo que iniciara (como outros que se haviam perdido em sua trajetória, a exemplo do humanismo científico à no campo da produção azulejar. E esta vai perdendo, incapaz de assimilar a erupção técnica melhor tecnológica do capitalismo industrial, vai perdendo gradativamente seus atributos essenciais.

**"Olho e vejo  
nas fachadas de azulejo  
mais que simples aparência  
tempo morto.  
Sinto nelas a constância  
(...)  
de instaurar em linha e cor  
(...)  
tempo vivo"<sup>9</sup>**

A saída do azulejo do interior para o exterior, além da utilitária, tem outras implicações. Se atentarmos bem em suas marcas de produção, o azulejo seiscentista embora artesanal, já antecipava a fabricação em série. Mas são suas marcas de leitura, sua "marginália", que visamos agora em nossa mirada. Ao exibí-lo despidoradamente para a rua, vestindo literalmente o edifício, estabelece-se um convívio diário e profano com o transeunte que, seduzido, vai dia-a-dia confluindo para os buliçosos centros urbanos. Perdida a "aura" benjaminiana, já não pretende mais ao nobre espaço íntimo dos palacetes residenciais, nem ao ritual religioso público das igrejas.

Ostentação de proprietário, de uma burguesia aberta para fora, mas que se quer diferenciada das "massas". Lembraria hoje o "out-door", àquela altura combinando por transferência e em um só tempo, "propaganda" e produto. Mudança irreversível de algumas figuras do xadrês social no redesenho do novo contexto internacional. A ampla difusão do azulejo "de fachada" por todo o território

---

<sup>9</sup> ANDRADE, Carlos Drumond de. "Arte Visual", Suplemento inédito a Viola de Bolso 11, in *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1967, p.424

nacional, faz parte desse processo mais amplo, e assinala idelevelmente o nascimento do Brasil como nação independente.

BAHIA DOS AZULEJOS - Não obstante o título abrangente de “Azulejos da Bahia”, não será demais sublinhar que este trabalho se atéu àqueles de “padrão”, a despeito de sabermos que os figurados, ou mais precisamente os de estilo “istoriato” se afirmam com invulgar presença. Bastariam, só para lembrar, os do Convento de São Francisco, o segundo maior repositório, depois do Convento de São Vicente de fora de Lisboa, este “inigualado em qualquer parte” do mundo.

Não se propôs o autor deste levantamento, Udo Knoff, a um estudo em sentido acadêmico. Trabalho assim é merecedor de nossa consideração, já que em suas palavras “tem por finalidade principal despertar o interesse para o estudo mais profundo e criar um ambiente de simpatia para a conservação das peças existentes”. Por minha parte só acrescentaria “ainda”. E ainda mais nesta hora, em que se generaliza o refletir de nossa condição pós-moderna.

## DO MAM AO MAC: A HISTÓRIA DE UMA COLEÇÃO

*Aracy Amaral*

A pesquisa em questão é uma síntese da primeira parte da introdução ao livro: *MAC: Perfil de uma coleção*, realizado sob nossa concepção e coordenação editorial a ser lançado no próximo mês graças ao patrocínio da TECHINT.

O intuito foi realizar um levantamento da criação do MAM, chamando a atenção para a origem comum das três entidades culturais ligadas à arte contemporânea em São Paulo: MAM, Bienal, MAC, fato até hoje em geral desconhecido pelas gerações mais jovens. Esse levantamento traz à luz fatos que podem gerar reflexões interessantes sobre o clima de permanente crise existente nas entidades museológicas brasileiras pelo interesse das autoridades culturais de nosso país.

Como se formou o MAM? Qual a determinação existente, se existente, no início de sua concepção? Como se desenvolveu esse museu e como se deu sua gradual debilitação como entidade à medida que se solidificava a Bienal de São Paulo dele oriunda?

Esses são alguns aspectos a serem focalizados nessa primeira tentativa de levantamento de nossa recente história cultural a partir destes dois museus de arte e que espelha bem a situação em que ainda hoje vivem essas entidades. Desde a década de 50 o não-profissionalismo, a improvisação, o desrespeito pelos que detêm autoridade sobre o assunto já prejudicavam o crescimento de um museu que se iniciou - o MAM - com doações generosas a formar o núcleo de uma coleção como a do MAC, ainda hoje (com a do Museu de Arte Contemporânea de Caracas, talvez) uma das mais importantes da América Latina.

## NOVAS FIGURAÇÕES, NOVO REALISMO E NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA (1963-1968)

*Daisy V. M. Peccinini de Alvarado*

Um foco de grande vitalidade artística dos anos 60 foi a retomada da figuração. Este processo deve sua extrema complexidade por se definir juntamente com uma série de modificações profundas no contexto da História da Arte; surgem as primeiras conceituações de arte pós-moderna, em oposição à arte vanguardista e seus valores estéticos, considerados superados. No Brasil, Mário Pedrosa assinalava os sintomas de um ciclo em fase de extinção, com o Tachismo. A partir de '65, desenvolve o conceito de arte pós-moderna, iniciada pela Pop Art, e caracterizada por uma crescente objetivação, por um retorno à realidade, a do meio urbano industrial; da sociedade de consumo e dos meios de comunicação de massa; estabelecendo uma nova relação consciente com este ambiente urbano, sensibilizada pelo espaço ambiental urbano contemporâneo.<sup>1</sup>

A emergência de Nova Figuração, no plano internacional das artes, que emerge na abertura da década de 60, apresenta multivariado caráter, em vários centros artísticos da Europa e dos Estados Unidos. Constituída por várias vertentes neo-figurativas, pois não se trata de uma única tendência, nem é um revival da figuração representativa clássica. Ao contrário, a figuração que surgia, dadas a diferentes ascendências podia apresentar-se alusiva, tendendo para o fantasioso, o grotesco, o ambíguo, ou para a comunicação de significados mais objetivos, vinculados ao repertório de imagens da vida cotidiana do meio urbano e industrial. Nesta última tendência a figura é um meio de comunicação aberta a diferentes leituras, traduzindo um empenho de mixagem de arte e vida, de se relacionar cada vez mais à realidade do momento, revelador de um novo realismo, como também de um novo humanismo.

A multiplicidade de práticas artísticas é decorrente do fato do interesse do artista transcender à preocupação sintático-formal e concentrar-se nas dimensões semânticas e pragmáticas do trabalho, com total liberdade de meios.

---

<sup>1</sup> Otilia Arantes realizou importante trabalho crítico a respeito, acompanhado de seleção de textos. "Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna". *Arte em Revista* 7. São Paulo ago/1983, p.76 a.84

Existiram manifestações figurativas importantes desde o pós 2a. Guerra Mundial, nos anos 50, convivendo com o período de ascensão dos abstracionistas. Inclusive foram contributivas para a retomada posterior da figuração dos anos 60. Neste sentido, podemos destacar a fundação de COBRA e da Cie de L'Art Brut, em '48, endossando a imagem originada de impulsões vitais e irracionais. Na década seguinte, no quadro de revitalização do surrealismo, o aparecimento do movimento Phases, tendência voltada à captação das imagens geradas do inconsciente, dava continuidade às propostas de COBRA. Ainda nos anos 50, as primeiras manifestações da Pop Art antecedidas pelas obras precursoras de E.Paolozzi e F.Bacon na Inglaterra coloca o foco de interesse da arte na cultura popular urbana e de massa, enfatizando o poder multievocador da imagem e a tecnologia.

Nos Estados Unidos, Greenberg, observava a presença da figura, no âmbito do expressionismo abstrato de Kooning e de seus seguidores, denominando-a de "homeless representation" ou figuração não representativa.<sup>2</sup>

Entre estas tendências, foi a Pop Art de origem inglesa, polarizada e difundida pelos norte-americanos que, a partir de '62, com a premiação na Bienal de Veneza destacou-se como uma poderosa vertente neorealista neofigurativas e realistas destes anos. Destituída de programas ou manifestos da Pop Art internacionalizou-se tratilhando com símbolos de grande eficácia comunicacional, contribuiu com verdadeiras lições linguísticas para um repensar do problema artístico, constituindo-se em um referencial atuante até hoje.

Apesar de sua importância, a Pop Art não foi a única manifestação desta retomada de figuração no período; pois na Europa, particularmente na Escola de Paris, bem como na Itália, na Inglaterra e na Espanha surgiram propostas introduzindo a representação icônica; contrárias ao informalismo que se academizara no jogo de efeitos decorativos de texturas. Nouvelle Figuration, Mythologies Quotidiennes, Nouveau Réalisme, Figuration Narrative, Nuova Figurazione, Grupo Cronica de la Realidad foram várias tendências que emergiram neste período, lembrando também Otra Figuración, na Argentina sob impulso da Nouvelle Figuration da Escola de Paris.

No Brasil, várias vertentes neofigurativas, tais como Nouveau Réalisme, Figuration Neuvelle, Mythologies Quotidiennes, Figuration Narrative e a Pop Art, estabeleceram conexões com manifestações locais em diferentes graus de

---

<sup>2</sup> Não só Clement Greenberg mas também José Pierre Enrico Crispolti escreveram a respeito dos abstracionismos como matrizes da figuração e não categorias antagônicas.



intensidade, já iniciada a década, concretamente a partir de '63. A partir de '65, observa-se um desencadear de uma neovanguarda brasileira, que foi a proposta da Nova Objetividade Brasileira.

A Nova Figuração desfechou com a introdução de um universo novo de possibilidades poéticas e operativas induziu um clima de alta densidade criativa, em nosso meio e que se estende de '63 a '68, cuja interrupção se dá pela repressão autoritária, advinda com a edição do AI-5. Estas irradiações internacionais vinham ao encontro com a conjuntura sócio-cultural extremamente favoráveis para seus desdobramentos. Ao iniciar a década as artes plásticas apresentavam-se sob a esfera de influências do informalismo e de variantes do abstracionismo, bastante difundidos pelas Bienais de São Paulo.

Por outro lado, ao fundar os anos 50, os concretistas cariocas ampliaram suas propostas, lançando bases do neoconcretismo dando lugar à expressão lírica e buscando comunicação e participação do público, em suas articulações espaço-construtivos. Estas experiências seriam retomadas e apresentavam uma contribuição para a arte de uma nova geração de artistas da década de 60.

Convivem no processo dois componentes de ordem diferentes, mas nem por isso menos importantes: de um lado o quadro político bastante cambiante: a euforia do desenvolvimento de J.K. ao começo da década, a imediata efervescência política populista dos governos episódicos de Quadros e Goulart; e a instalação do regime militar de '64 - acontecimento que desencadeou entre muito artistas anseios de resistência civil, inserções de mensagens críticas relacionando seu fazer artístico com a realidade do país. É indispensável observar que esta tomada de posição ante a realidade nacional já vinha sendo efetuada em outros setores da arte como cinema novo, teatro e poesia concreta. Quanto a esta última pode ser lembrada a conclamação de Décio Pignatari para "O pulo conteudístico participante em julho de '61".<sup>3</sup>

No período Goulart uma esquerda intelectual se articulava primeiramente como decorrência, ou sob patrocínio da UNE, os CPCs - Centros Populares de Cultura, que a partir de março de '63, começam a proliferar em vários estados do país, substituindo durante a 1a. fase do governo militar, até '68, junto a instituições como departamentos de prefeituras.

---

<sup>3</sup> CAMPOS, Haroldo de. "Poesia concreta Brasileira"; Dados, depoimentos. *Convivium* 5/6, jul-ago-set/64, p.19 a.33

Incentivando a comunicação com bases universitárias, operárias e camponesas o artista assume o papel de “revolucionário e consequente”.

Havia uma conjuntura favorável às proposições da arte estimuladoras de uma abertura nova, dialógica com a realidade dimensionada em diferentes níveis do mundo objetivo e supra-real.

Na década de 60 as tendências neofigurativas surrealizante e figurações fantásticas ocuparam um espaço importante no quadro amplo da retomada da figuração. No Brasil, a primeira manifestação neofigurativa está inserida neste contexto.

O Realismo Mágico, surgiu em agosto de '63, por ocasião da mostra de Wesley Duke Lee na Galeria Seta, o artista desempenhou um papel de importância no ambiente artístico de São Paulo, nos primeiros anos 60. A sua contribuição histórica, foi o de ser, um difusor lúcido e bem informado do New Dada, Art Pop e de estratégias surrealistas de evocação e livre associação de imagens, como também do uso de meios expressivos híbridos de variadas procedências.

O Realismo Mágico tinha de um lado um compromisso com a realidade que servia de pretexto, como uma via, para atingir níveis de fantasia mantendo uma situação de osmose ininterrupta entre os dois termos. A evocação fantasiosa e não o automatismo psíquico, assediava a memória histórica, o repertório visual, emocional, refinado e culto do artista. Estas evocações da “memória cultural” formavam o suporte para “fornecer elementos estilísticos mais apropriados para o caráter da imagem”. Percorriam uma gradação de referências bastante complexas: expressionismo, Toulouse-Lautrec, Klee, Matisse, Kupka; pintura metafísica, Alfred Jarry e Duchamp - segundo o esquema explicativo do Realismo Mágico, feito por Wesley.

A figuração em Wesley emergia segundo uma mobilidade instigante ora gráfica e fria, ora intimista e decorativa do secessionismo vienense, ora manchas convulsas expressionistas.

Ao mostrar a série das ligas, Wesley protagonizou o primeiro happening no Brasil, em outubro de '63, no João Sebastião Bar, ponto de encontro da juventude intelectual paulista. Expôs os desenhos na semi-obscuridade, dando ao público lanternas para observar seus trabalhos, como um ritual de revelação do oculto, do tabu-considerado pornografia pois os desenhos tinham sido recusados por várias galerias.

Sintomaticamente a partir de '64 o Realismo Mágico de Wesley sofreu um processo de modificação, pois desatou-se das evocações do mundo medieval, passando a imaginação a agir no conjuntural, atuando no presente, com humor e ironia. Wesley inicia a série *A Zona*, com a mostra Pau-Brasil, na galeria Atrium em setembro de '64.

Coube ao artista ser o introdutor da linguagem Pop, com conhecimentos de quem, em Nova York acompanhou as primeiras exposições do Neodadaísmo, de Rauschenberg e Johns. A pressão contrária que recebeu da crítica de arte de São Paulo e dificuldades para expor em galerias aproximou-o por volta de '65 a Nelson Leirner e Geraldo Barros, compondo com eles a mais alguns de seus ex-alunos Fajardo, Nasser e Resende o grupo Rex e a Rex Gallery em '66.

No mesmo ano da emergência do Realismo Mágico “Wesleyano”, um jovem artista despertou atenção dos críticos Clarival Valladares, Mario Schenberg e Mario Pedrosa com sua pintura fantástica na VII Bienal de São Paulo, José Roberto Aguilar, foi um dos elementos que atuaram nos primórdios da Nova Figuração, fazendo fluir seu mundo interior de revelações, de imagens, de uma realidade mágico existencial. Sua produção indicava afinidades surpreendentes com COBRA e Art Brut, sem que o artista conhecesse nenhum elemento sobre estes movimentos, aproximando-se também, por suas características expressionistas da Nouvelle Figuration.

Para as linhas das neofigurações fantásticas e neo surrealismo a vinda da exposição Phases em junho de '64, primeiramente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro e Belo Horizonte, representou um estímulo a valores locais, como também uma contribuição importante pelo caráter de evento amplo, com mais de cinquenta artistas e duzentas obras de gerações diferentes. Apresentava um “clima” de criação artística internacional, centralizado na pesquisa da imagem do inconsciente sua captação, germinação e significação. Revelava uma figuração desatada das imagens do mundo exterior, uma arte “transfigurativa”, mítica que pedia um papel ativo do público, de revelação de manter comunicação de mundos interiores.

A vinda de obras de complexa natureza como caissons, foto-montagens, pinturas, desenhos, objetos, testemunhavam um ideário amplo reunindo artistas como: Baj, Gironella, Goetz, Corneille entre outros. A partir deste evento, quatro

artistas de São Paulo se integraram a Phases: Bin Kondo, Fernando Odriozola, Yo Yoshitome e Wesley Duke Lee.<sup>4</sup>

Ao lado ou paralelamente às vertences neo surrealistas e de Arte Fantástica a partir de '64, com a mudança do regime político, se acentuam as pesquisas tendentes a uma arte de compromisso com a realidade, aliadas à infiltração dos movimentos internacionais neo realistas.

Em São Paulo, alguns artistas advindos do concretismo como Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima e Geraldo de Barros orientavam seus trabalhos em função da problemática de um realismo novo.

Os dois primeiros defendiam uma arte concreta semântica, teorizada por Cordeiro “uma abertura da prática concreta anterior à variada e complexa gama de problemas conjunturais”. Impressionado com as teorias de Restany, do Nouveau Réalisme e de Umberto Eco, Cordeiro passou para as experiências dos Popconcretos, “coisificações da realidade”, com Ready-Mades e acumulações. As obras não seriam mais representações porém apresentações de coisas partícipes do mundo atual. O artista desenvolveu um a produção objetual importante e crítica do momento político e cultural do país como da situação mundial. Explicava a exposição dos propretos, na galeria Atrium aberta com um “happening” em dezembro de '64 como “uma tomada de posição realista sem subterfúgios”.

É importante dimensionar a contribuição de Maurício Nogueira Lima e de seus “Ready Made” visuais, a partir de '64, em consonância com os princípios da arte concreto semântica. Produziu obras relacionadas com o meio urbano que cercam o indivíduo, particularizando sua preocupação sob três aspectos - comunicação social urbana, a apropriação de palavras com conotação política e de figuras de ídolos de massa.

Mona Gorovitz compõe com Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro a sequência de artistas vinculados à arte concreto semântica. A artista dedicou-se a apropriação de elementos que participam do mundo feminino da moda do vestuário-acumulações de “Underwears” e apropriações com intervenções sobre manequins.

---

<sup>4</sup> Posteriormente o grupo se ampliaria até o final da década com adesões de Maria Carmen, Sara Ávila, Bernardo Cid e Flávio-Shiró.

A mesma época, Geraldo de Barros e Nelson Leirner desenvolveram uma produção mantendo o foco de interesse dirigido ao plano existencial no contexto urbano com a intencionalidade de buscar uma ação e produção poética que relacionasse a arte à vida.

Leirner propunha através de apropriação de objetos, ready mades, conteúdos mais polêmicos, instigantes, provocadores de inquietação, de angústia e de revisão de valores. Inspirado por Dadá, sua ação é irreverente e marcada pelo humor sarcástico.

Geraldo de Barros que participara do grupo concreto paulista na década anterior, adere à Nova Figuração, desenvolvendo um trabalho sobre as imagens de “out-doors”, misturando colagem e pintura. Reunia partes de anúncios e cartazes, selecionados por seus valores simbólicos e expressivos, com organização do espaço obedecendo a disciplina da arte concreta.

Em '65, a movimentação artística em São Paulo foi marcada pelas teorizações de Mário Schenberg a respeito de um novo realismo, compondo com as idéias antecessoras de Cordeiro as primeiras bases teóricas do realismo emergente em nosso meio. Neste contexto, assinala-se a atuação de um grupo composto por cinco arquitetos pintores. Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel, mais tarde ampliado com adesão de Vera Ilce e Rhea. Apesar de não ser um agrupamento coeso, as linhas de seus trabalhos mantinham um elo comum, ou seja a decisão de estabelecer em suas obras uma relação com a realidade nacional e contingente, assumindo uma postura política, quanto à situação sócio-existencial no país.

Pintura Nova foi o conceito desenvolvido por Sérgio Ferro, que significava fundamentalmente o restabelecimento da pintura relacionada com a realidade, comprometida com a fenomenologia dos fatos da vida prática e suas contradições.

Além deste grupo, nos primeiros anos da década a presença de um artista “out-sider” como Tomoshige Kusumo trouxe uma contribuição que unia a vivência da vanguarda japonesa e ocidental (Pop e Nova Figuração). Seu ideário embebido de neurose provocada por uma trágica e vazia sociedade e pelo confronto de forças antagonônicas, expressa estas tensões por meio de materiais, imagens e palavras, compondo um clima dramático.

No âmbito artístico carioca as primeiras manifestações neofigurativas emergiram quase sincronicamente às acontecidas em São Paulo. Entretanto o processo observou características diferentes: a tarefa coube a uma geração de artistas muito

jovens; houve contatos diretos com movimentos internacionais da Nova Figuração, inclusive integração de alguns artistas do Rio nesses movimentos.

Nos primeiros anos 60 como acontecera com o movimento concreto paulista, o neoconcretismo carioca conheceu um período de enlanguescimento, criando condições para que o espaço da vanguarda fosse ocupado por uma geração mais jovem.

A vinda de exposições internacionais neofigurativas sem dúvida provocou repercussões entre os jovens artistas cariocas. Em '63 na galeria Bonino a exposição de quatro argentinos. Deira, Macció, Nope e De la Vega, trazia a Otra Figuración, irradiação da Nouvelle Figuration da Escola de Paris.

A imaginária destes artistas, centrada na figura humana, de aspecto fragmentário e os significados de crítica agressiva sócio-política, em favor de valores humanistas, entusiasmaram os jovens do Rio-Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Ana Maria Maiolino.

No ano seguinte, seriam obras de artistas da Nouvelle Figuration da Escola de Paris a serem exibidas na galeria Relevo, e renovar os elos entre a nova geração de artistas cariocas a esse movimento internacional. A exposição “Nova Figuração da Escola de Paris” resultava da iniciativa de Ceres Franco e Jean Boghici, proprietários da galeria. A presença de obras de dezoito artistas da Nova Figuração: Berni, Bernini, Foldes, Gaitis, Alejandro Marcos, Arroyo, entre outros foi um acontecimento visual de grande importância para os jovens brasileiros. Mostrava uma abertura de possibilidades de temáticas e de práticas artísticas: operações de fragmentação e justaposição de imagens, de composição de movimentos, fusão de personagens e do meio e figuras sincopadas; além de expressão de temas polêmicos. O ideário da exposição era o de Mythologies Quotidiennes, um segmento da Nova Figuração, teorizado por Glassiot Talabot, que se opunha à estética de constatação do Nouveau Realisme e da Pop Art americana, defendendo a relação da arte com a realidade cotidiana onde a atitude do artista diante da vida, sua “maneira de encarar, rejeitar, estimular aspirações e mitos cotidianos” é decisiva.

Outra resultante desta conexão foi a articulação do grupo dos neorealistas cariocas, surgindo como tendência figurativa realista, composto por quatro jovens: Dias, Gerchman, Magalhães e Vergara aos quais se uniu Pedro Escosteguy. Manifestando evidente preocupação social, dispunham-se a buscar a participação do público; ao mesmo tempo usando a linguagem Pop, marcavam uma posição independente através da ação crítica.

A mostra coletiva no MAM do Rio, “Opinião ’65”, representou não só a continuidade de contatos com a Nova Figuração da Escola de Paris, como a integração ao movimento de artistas brasileiros cariocas, em sua maioria, e paulistas que participam da mostra.

A partir de “Opinião”, as tendências realistas neofigurativas em desenvolvimento, assumem um direcionamento mais independente em relação às conexões internacionais. Sintoma dessa ruptura foi o evento “Propostas 65 Exposição e Debates sobre aspectos do Realismo atual do Brasil” em São Paulo ao findar o ano.

A problemática da nova Figuração em nosso meio parecia encerrar sua etapa inicial de implantação, hibridismos e experiências. Tratava-se, a partir deste ponto, dos primeiros passos da articulação de uma vanguarda nacional relacionada e atuante na realidade do país, segundo posições político-ético-sociais, entrando em convergência as várias tendências neofigurativas, que embasam a “Nova Objetividade Brasileira” em abril de ’67 com a decisiva participação de Hélio Oiticica.

## O SISTEMA DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL NOS ANOS 60/70

*Maria Amélia Bulhões Garcia*

O presente relato tem por objetivo trazer ao público, especialmente aos colegas pesquisadores, o trabalho que estamos desenvolvendo, esperando poder contar com opiniões e questionamentos para o enriquecimento do trabalho em andamento.

Nosso projeto de pesquisa tem por objetivo a realização de um levantamento amplo e sistematização de dados relativo ao conjunto de indivíduos e instituições que interligados, constituem a rede responsável pela produção, circulação e consumo de artes plásticas no Brasil nos anos 60/70. Para o desenvolvimento do trabalho, optamos, a nível teórico, pelo conceito de sistema das artes, por considerarmos que o mesmo consegue evidenciar as interligações presentes no fenômeno em estudo e sua dinâmica.

Nossa perspectiva de análise aproxima-se da utilizada por Bourdieu, em seu estudo do “campo artístico”.

A eleição das décadas de 60 e 70 nos parece fundamental, na medida em que neste momento o Brasil alterou sua posição na ordem capitalista internacional, considerando também, internamente, um novo modelo de desenvolvimento social e econômico. A internacionalização das relações capitalistas no Brasil se deu através do fortalecimento do Estado Burocrático autoritário que estabeleceu profundas transformações no “sistema das artes plásticas”, as quais configuraram a atual estrutura deste sistema.

O campo de observação de nossa pesquisa é o eixo Rio/SP, porque estes são os dois polos que no período em estudo disputaram a hegemonia no campo artístico.

Adotamos como metodologia de pesquisa o levantamento exaustivo do material publicado sobre artes plásticas em revistas e jornais; o levantamento de catálogos e arquivos de instituições atuantes na época e também a realização de entrevistas com artistas críticos e marchands.



A partir do levantamento de material publicado sobre artes plásticas, buscamos, por um lado, organizar um mapeamento dos eventos artísticos, e por outro, observar a forma como os mesmos eram veiculados, isto é, como se dava sua divulgação. Neste levantamento, trabalhamos preferencialmente com artigos, dando mais ênfase às revistas e suplementos especiais do que às colunas diárias em jornais.

Selecionamos para análise, revistas de grande circulação, abrangendo nos anos 60: Senhor, Manchete, O Cruzeiro, Visão e, nos anos 70: Realidade, Isto É, Veja e Visão. Este tipo de publicação nos permite observar como eram veiculados ao grande público os fatos relativos ao setor das artes plásticas. Pesquisamos também revistas específicas de cultura como: Revista Civilização Brasileira, Encontros com a Civilização Brasileira, Revista Cultura do MEC, Módulo, Tempo Brasileiro, Artes, Revista Cultura Vozes, Caderno Opinião, Argumento. Nestas revistas podemos observar os debates culturais que animavam o setor plástico.

Por último, trabalhamos com as revistas especializadas em Artes Plásticas, que nos fornecem uma análise bem mais aprofundada e diversificada do setor. Foram elas: GAM, Mirante das Artes, Arte Hoje, Vida das Artes, Vogue Arte, Malasartes.

Em relação aos jornais, trabalhamos de duas maneiras: uma delas foi a pesquisa de informações sobre o período em matérias já selecionadas e classificadas por assuntos, que pudemos encontrar em bibliotecas e núcleos de documentação; a outra foi o levantamento exaustivo de matérias sobre artes plásticas publicadas em suplementos culturais, durante todo o período nos grandes jornais do Rio e São Paulo.

O levantamento de catálogos de exposições levou em consideração fundamentalmente exposições ou outros eventos de caráter coletivo. Neste material podemos identificar participantes, organizadores, patrocinadores etc. Tivemos especial interesse por catálogos de Bienais e Salões.

Consultamos também arquivos de instituições ligadas às artes plásticas, buscando principalmente relatórios que indicassem os estatutos, a direção, e os principais eventos promovidos por estas instituições. Trabalhamos com: MNBA, MAM e FUNARTE no RJ, MAC, MAM, Fundação Bienal, MAB e MASP em SP.

O levantamento deste material ainda não está concluído; no entanto, já iniciamos a organização de um banco de dados com o auxílio de especialistas em computação. O banco de dados deverá facilitar a consulta ao material pesquisado

em revistas e jornais atendendo aos chamados por título, autor, assunto e periódico. Outra organização do material será através de uma planilha anual de eventos.

A análise do material pesquisado e organizado tem como metas básicas: identificação da produção premiada e destacada pela crítica, bem como dos mecanismos de sua legitimação; identificação das ações e produções censuradas e reprimidas, determinando os limites do sistema das artes plásticas, identificação da rede de apoio, legitimação e divulgação, bem como dos níveis de consciência existentes dentro dela.

Estamos conscientes do caráter global de nosso plano de trabalho e dos riscos que isto implica, ao pretendermos realizar o levantamento de uma rede complexa de relações dentro do campo das artes plásticas. Neste sistema buscamos o estabelecimento de padrões e tendências, sem no entanto, tentar esgotar as possibilidades de análises. Pretendemos obter uma visão ampla do período, que permita a compreensão do sistema das artes plásticas e de sua evolução no tempo delimitado para nosso estudo.

Nos parece fundamental o resgate de uma concepção integradora na análise da produção plástica contemporânea no Brasil. Nosso trabalho pretende ser uma contribuição neste caminho.

## ESGOTAMENTO DAS FORMAS OU RUPTURA?

*Elza Maria Ajzenberg*

A pesquisa em andamento discute as questões responsáveis pelo ecletismo historicista: que todos os recursos formais se esgotaram e que não é mais possível inventar nada de novo. Tais questões estão atualmente envolvidas no debate modernidade e/ou pós-modernidade.

Partindo do pressuposto de que o pós-moderno se define, em sua acepção mais geral, por um questionamento da modernidade, no todo ou em parte, podemos dizer que estamos numa época de transição para a pós-modernidade? e pós-moderno, corresponderia a uma verdadeira ruptura?

Segundo Jameson, por exemplo, a ruptura teria ocorrida a partir dos anos 50, tendo se manifestado no expressionismo abstrato, na nouvelle vague cinematográfica e no existencialismo. A partir desse momento, há um corte pós-moderno, com o movimento pop. Outros autores, embora aceitando só anos 50 como divisor de águas, procuram detectar mudanças dentro do pós-moderno. Existe uma grande diferença entre o pós-moderno dos anos 60 e o que se inicia em meados dos anos 70. A primeira fase coincidiu com o apogeu da “new left” da contracultura, do movimento pacifista. Foi um pós-moderno anárquico, vanguardista e que não apresentou uma ruptura com o modernismo institucionalizado. As tendências típicas dessa primeira fase foram, principalmente, a arte Pop, a Op., a Cinética, a Minimalista e a Conceitual. A segunda fase, que chega aos nossos dias, é um pós-moderno mais apático e, em geral, mais despolitizado.

Rouanet propõe o termo neo moderno, como bandeira, capaz de se opor à do pós-moderno. O neo-moderno tem o mérito de destacar dois pontos essenciais: o prefixo significa uma nova partida e ao mesmo tempo um reencontro com a modernidade. Significa buscar no arquivo da modernidade o sentido autêntico da modernidade.

---

# **COMITÊ DE LINGUAGENS VISUAIS**

---



# A QUESTÃO DA PESQUISA EM ARTES<sup>1</sup>

*Silvio Zamboni*

Conquanto seja amplamente aceita a existência da pesquisa no fazer artístico, muito pouco se sabe do que seja, na realidade, a pesquisa em arte. Creio esclarecedor, como um primeiro passo a ser dado para uma contribuição sobre o assunto, estabelecer a diferença entre o que se pode entender como pesquisa e como experimentação em arte.

A princípio podemos afirmar que todos os artistas são experimentadores, mas nem todos são pesquisadores.

Como pesquisa em arte arrisca-se uma definição preliminar como sendo **a arte oriunda da solução dos problemas com base em um processo mental onde haja equilíbrio entre o racional e o intuitivo. Experimentação em arte pode ser definida como sendo as tentativas, análises e observações práticas dos resultados imediatos obtidos durante o ato do fazer artístico.**

Dessa forma nota-se que existe uma diferença fundamental entre a pesquisa e experimentação em arte. Na pesquisa existe a identificação clara de um problema a ser solucionado e uma construção intelectual anterior ao início da execução da obra, e isso é possível de ser verbalizado em um projeto de pesquisa. Nada disso é possível a uma arte feita preponderantemente de pura intuição.

Entende-se que a pesquisa é uma forma reflexiva, especulativa e pensada de fazer arte, devendo ser encarada como um tipo distinto de conduta utilizada por alguns artistas no fazer artístico. Grande parte dos artistas não entendem isso e minimizam a questão do pensar em arte, assim também como os cientistas erroneamente tentam minimizar o aspecto intuitivo do fazer na ciência. Na realidade, o cientista também intui e o artista também pode pesquisar e racionalizar.

Numa sociedade que cada vez mais tende a se estruturar e raciocinar em termos de especialização está sujeita a equívocos de concepção, tal como o de enxergar de forma reducionista a própria inteligência humana, tendendo a atribuir tipos

---

<sup>1</sup> Este texto é composto de algumas anotações, ainda em caráter especulativo, de uma pesquisa muito mais ampla sobre o assunto, que está em andamento.

diferentes de raciocínio a tipos distintos de pessoas. Não se pode concordar com a postulação de uma única classe especializada em pensar. À medida que se assumir isso está se assumindo que os outros indivíduos estão sendo liberados dessa função. Assim da mesma forma que é atribuído ao cientista o pensar, existe uma tendência de se atribuir ao artista apenas o “criar”.

Na realidade, racionalizar e intuir nada mais são do que formas de utilização do mesmo cérebro, embora de partes diferentes, pois tanto o racional como o intuitivo se complementam em qualquer atividade humana, e tanto a arte como a ciência estão muito mais próximas do que a sociedade deliberadamente tenta separar. Antes de qualquer pressuposto, ambas devem ser vistas como produto da atividade humana, sujeitas, por isso mesmo, a leis básicas que regem todo e qualquer processo emanado da mente humana.

Essa separação é mais ideológica do que oriunda de caracteres intrínsecos.

Desde Descartes a civilização ocidental assumiu a valorização do racional, do quantificável, do exato e do preciso, enquanto o cultivo da sabedoria intuitiva foi negligenciado e colocado num plano infinitamente inferior e marginal.

O estado assumiu a ideologia do racional, do exato, e todos esses fatos foram capitalizados pelo discurso científico. Uma das formas em que se materializou essa situação está exatamente em o Estado privilegiar o aporte de recursos ao incremento da ciência, mas, dado que nem todas as ciências tem o mesmo prestígio, as ciências exatas sempre foram colocadas em plano superior, pois dentro de seus universos é que é mais fácil medir, discriminar e classificar, o que a coloca mais perto ideologicamente das características do pensamento racional e reducionista.

É preciso entender que a pesquisa não é privilégio da ciência, deve ser praticada em qualquer campo do conhecimento humano, inclusive na arte, e jamais deve ser encarada como mero exercício intelectual, devaneio acadêmico ou forma pragmática de se conseguir recursos do Estado ou de quaisquer outras Instituições que possam vir a financiar pesquisas.

A principal função da pesquisa em arte é impulsionar o desenvolvimento da própria arte, cujo trajeto e evolução não se dão apenas com a execução não refletida e puramente intuitiva gerada pelas “mãos do gênio”, mas principalmente pela “cabeça do artista”. A própria História da Arte mostra que os grandes movimentos, as rupturas e as mudanças se processaram a partir de uma profunda reflexão. Mesmo observando-se o percurso individual dos artistas, nota-se que se notabilizaram e mais contribuíram não aqueles que conseguiram expressar só traço mágico de suas mãos habilidosas, mas aqueles que, pesquisaram, pensaram e encontraram.

## ARTE POPULAR - POSSIBILIDADES COMO ARTE ERUDITA

*Berenice Gorini*

A busca de materiais expressivos em artes plásticas, proporciona o encontro dentro da cultura popular do sul do país, com o fazer artesanal em fibras vegetais. O uso destas fibras na confecção de objetos utilitários, necessários ao trabalho das comunidades agrícolas e pesqueiras onde se inserem, foi levantado através do estudo destes mesmos objetos, desde a colheita do material, técnicas empregadas, finalidades e entrevistas com a população. Os objetos estudados foram os seguintes: balaios, chapéus, coves, cordas, esteiras, jequiús, peneiras, sebes, tarrafas e tipitís, que obedecem a modelos repetitivos, memória cultural da beira-mar.

A plasticidade e fecundidade destas fibras, propicia seu emprego à pesquisa artística de caráter exploratório. Possibilita a criação de objetos autônomos no plano, espaço e volume, usando como recurso expressivo, os elementos e técnicas desta memória popular.

Foram desenvolvidas durante o ano as séries *Da Semente e da Terra e Guerreiros*, que fazendo uma releitura deste material do universo cotidiano, buscam na natureza, uma poética visual voltada para o homem.



## FIBRA METÁLICA - UMA LINGUAGEM TÊXTIL

*Ana Norogrande*

A pesquisa FIBRA METÁLICA - UMA LINGUAGEM TÊXTIL é resultante do desafio da fibra metálica confrontada nas suas possibilidades e características.

Inicialmente o trabalho surgiu do simples e despreocupado manuseio do material, permitindo que o mesmo impusesse seu caráter próprio. Respeitando este aspecto que passou a ser um dos principais objetivos da pesquisa, procuramos também uma linguagem têxtil adequada e específica a este material contemporâneo. Assim sendo encontramos meios expressivos para desenvolver este trabalho.

Os resultados obtidos através do jogo dialético de formas, texturas, luz e sombra decorrentes da trama da fibra metálica motivou a primeira etapa da pesquisa: "Tramas e Tensões." Realizada basicamente sobre o plano bidimensional, predominando o abstracionismo geométrico, onde o círculo foi uma constante. O material utilizado é prateado (galvanizado) justaposto em um único trabalho, detalhes em cobre, aflorando assim, outras possibilidades.

As exigências de sua própria evolução através do resultado estético obtido, ofereceu novas reflexões sobre esta linguagem e o tridimensional se faz presente em uma segunda etapa: "Trama e Tensões II Peneiras". O volume se manifesta pela introdução de peneiras, prateadas com elementos em cobre e latão, o que evidencia constância da forma circular. Este complexo suspenso no espaço é valorizado esteticamente por um novo processo de trabalho, que é, o rompimento das fibras.

Consequentemente, o movimento destas peneiras no espaço, exigiram outras soluções. O espaço aumenta e as peneiras se acoplam e impõem um nova etapa: "A escultórica". Novas reflexões demandam o reinício, a descoberta de possibilidades ainda não pensadas, técnicas desconhecidas, assim como mundos poéticos inesperados.

# “TRANSFIGURAÇÕES DA PEDRA Nº IV” - UM PROJETO

*Zoravia Bettiol*

## 1. Apresentação

O projeto da pesquisa *Transfigurações da Pedra nº IV* é uma investigação que procura a relação entre a área têxtil e a escultórica. A pesquisa dará ênfase à prática artística para a realização de cerca de cinquenta esculturas têxteis. O conjunto forma uma série que tem como fonte de inspiração os sistemas astronômicos, procurando analogia de forma e significado com esses sistemas.

## 2. O background histórico do problema

Meu interesse pela ecologia começou na infância pelo convívio com a natureza, a fauna, a flora e seus elementos minerais como pedras, conchas e fósseis.

Este lastro de contato ecológico na minha infância e ao longo da vida, influenciou profundamente minha obra. Nela há dois polos: o lírico-poético e o social de denúncia e revolta contra a depredação ecológica.

Da relação lírica-poética resultou a criação, em gravura, das séries *Primavera*, 1964 e *Namorados*, 1965 e na área têxtil as séries *Transparências Geométricas*, 1974 e 75, e *Transfigurações da Pedra nº I*, 1983, 84 e 85, *nº II*, 1984 e *nº III*, 1985, 86, 87 e 88.

Da relação sócio contestatória, produzi séries *Verde que te quero Verde*, 1979, na qual uso desenhos, textos sobre ecologia, música e uma instalação que aborda o tema da condição humana frente à destruição da natureza no planeta, a série de desenho *Flora*, 1981, como também a instalação *Sobreviveremos?*, 1986 que sintetiza simbolicamente os problemas ecológicos do Brasil. Na *Transfigurações da Pedra nº III* realizei o *Soft Sculpture*, a escultura branda e maleável.

Procuro, através da temática que envolve minha atenção, desenvolver uma expressão pessoal quer seja na arte têxtil, gráfica e mais recentemente escultórica. Foi a partir da tridimensionalidade que senti necessidade de desenvolver um novo postulado em direção a escultura têxtil.

### **3. O objetivo específico do projeto de pesquisa**

Através da situação limite, entre a escultura têxtil e a escultura tradicionalmente rígida, pretendo levar a uma retomada crítica os conceitos sobre a área têxtil e a escultórica.

Quanto ao resultado esperado, acredito poder provocar no espectador um estado de reflexão, quanto aos conceitos e suas implicações, interligações e limites.

Por outro lado, a pesquisa não se esgotará em si mesma, pois creio que haverá um questionamento quanto as possibilidades intrínsecas do têxtil no qual a fibra tem papel preponderante por sua maleabilidade, ductibilidade e flexibilidade frente a escultura usualmente rígida que caracteriza-se pelo uso do bronze, ferro, pedra ou madeira esta situação poderá conduzir a pesquisa para as *Transfigurações da Pedra nº V*.

### **4. Justificativa**

Acredito que a pesquisa *Transformações da Pedra nº IV*, é de profundo interesse pelo seu princípio criativo e por sua proposta de integração da área têxtil com a escultórica, proposta que está alicerçada em pesquisas anteriores quando da criação das séries *Transfigurações da Pedra nº I, II e III. Transfigurações da Pedra nº IV*, objetiva suscitar a discussão, pelo caráter inusitado e renovador, da integração do universo têxtil ao escultórico.

### **5. Escopo e delimitação do trabalho**

Como artista e pesquisadora, sinto a necessidade de desenvolver, realizar e expressar minha linguagem plástica em direção ao novo e ao desconhecido. Meu intuito é de cada vez mais ampliar o conhecimento nas artes plásticas e divulgá-lo de maneira adequada, levando-o até a comunidade artística e em geral, como sendo uma contribuição de forma coerente e responsável, já que está alicerçada na pesquisa.

### **6. As técnicas a serem usadas serão a escultórica e a têxtil**

Usarei chapas metálicas nas quais o recorte, a dobradura, a solda e a metalização são possibilidades intrínsecas do metal para se obter o volume, a textura, e os vazados próprios da escultura.

Com as fibras metálicas, procurarei obter a trama, o trançado, a tela, o arabesco e as transparências próprias das técnicas têxteis.

Quanto a lapidação, o polimento e a perfuração das pedras, estarão a cargo de firmas especializadas.

A integração das pedras às esculturas será feita por meio de fios metálicos, garras ou encaixe.

Quanto aos métodos e meios será o da reflexão e do amadurecimento proposto, através da informação, pesquisa em livros que versem sobre a área da astronomia, de gemas, conchas e metalização.

A elaboração será diretamente ligada a compreensão do tema central e seu desenvolvimento dar-se-á por meio de croquis, projetos e maquetes das esculturas têxteis.

A execução das esculturas têxteis, por sua vez, estará baseada nas maquetes a empregar a mão-de-obra auxiliar de serralharia, de chaparia, de metalização, de lapidação, com a participação, supervisão e acompanhamento da artista em todas as etapas do trabalho.

Quanto aos meios, serão empregadas as pedras semipreciosas, as conchas, as fibras, os trançados, as telas e as chapas metálicas.

## **7. Esboço de uma provável estrutura do trabalho**

Pretendo com a série *Transfigurações da Pedra nº IV* a nível de estruturação de conteúdo e de forma o seguinte:

Pesquisa dos sistemas astronômicos através da leitura de livros especializados e de visitas a observatórios e desta maneira selecionar elementos como galáxias, planetas, asteróides, cometas, constelações, etc, para transpô-los de forma interpretativa, para a realidade do meu trabalho. Pesquisa dos vários tipos de metais que melhor se adaptam às esculturas, em livros e em visita a oficina de serralheiros.

Pesquisa do universo mineral das gemas e posterior visita a seus lugares de origem e extração para seleção qualitativa e quantitativa dos mesmos.

Pesquisa do universo marinho das conchas para averiguação de sua procedência e posterior visita a seus lugares de acesso para a seleção qualitativa e quantitativa dos mesmos.

Forma física:

*Transfigurações da Pedra nº IV*, serão cinquenta esculturas têxteis metalizadas, com pedras ou conchas, fibras metálicas e estão fundamentadas nas formas dos sistemas astronômicos.

### **8. O trabalho passará pela realização das seguintes etapas:**

1a. fase - Leitura

2a. fase - Viagem no Brasil e exterior, para compra de pedras e conchas

3a. fase - Esboços

4a. fase - Croquis

5a. fase - Projetos

6a. fase - Maquetes

A partir da maquete será aprofundada a problemática quanto ao conteúdo e forma e finalmente, a execução da obra

7a. fase - Execução

Emprego de mão-de-obra auxiliar: lapidador, artesão, têxtil, serralheiro, soldador e executor da metalização. Vale dizer que todo o serviço tem o acompanhamento e a supervisão da artista.

### **Bibliografia:**

- MULER, Hugo e Arnason, H.H. *Calder*, London, Thomas and Hudson Ltd, 1971
- MARCHIORI, Giuseppe. *La Sculpture de Berrocal*, bruxelles, La Connaissance, 1973
- SPIES, Werner. *Esculturas de Picasso*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1971
- BOSSAGLIA, Rossana, Carli, Enzo, Russoli, Franco, Martinelli, Valentino, Pirovano, Carlo. *Douze Siecles de Sculpture Italienne*, Milan, Electa Editrice, 1973

- FAGG, Willian. *Sculptures Africaines*, Paris, Fernand Hozan, editeur, 1965
- FEYO, Barata. *A Escultura de Alcobaça*, Lisboa, Edições Ática, 1945
- TREVISAN, Armindo. *Escultores Contemporâneos do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre. Editora da Universidade, 1983
- KLINTOWITZ, Jacob. *Emanuel Araújo*, São Paulo, As Raízes Gráficas, 1983
- KUENZI, André. *La Nouvelle Tapisserie*, Gêneze, Les Editions de Bonvent, 1973
- JARRY, Madeleine. *La Tapisserie*, Friburg, Office du Livre, 1974
- CAURIO, Rita. *Artexil do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Aurora, 1985
- SCHUMANN, Walter. *Gemas do Mundo*, Rio de Janeiro, Editora ao Livro Técnico, 1985
- SAGAN, Carlos Carl. *Cosmo*
- SAGAN, Carlos Carl. *Murmúrios da Terra*

## INTERTEXTUALIDADE OU INTERGESTUALIDADE EM PINTURA: UMA PESQUISA EM DESENVOLVIMENTO

*Vivian I. Gottheim*

A intertextualidade nas linguagens artísticas, ou seja, a transparência da relação de um texto, por exemplo, com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, reminiscência etc, apesar de contemporânea, não é novidade. Apontam-se períodos de crises intertextuais literárias já no Renascimento e no início do século XX, correspondendo o uso intertextual dos discursos sempre a uma vocação crítica, lúdica e explorativa como palavra privilegiada das épocas de desagregação e de renascimento culturais. Esta era da informática, por exemplo, é uma era de renascimento cultural, de renovação existencial. Novos níveis de existência se abrem dando lugar a novas experiências, sentimentos, emoções e conceitos próprios a um mundo de virtualidades, onde são as simulações de realidades que apontam ao pensar, mostrando-o, significando-o.

Como se manifesta então a intertextualidade nas linguagens visuais, especificamente em pintura?. Vários artistas contemporâneos incluem citações em seus trabalhos. Alselm Kiefer (Alemanha) e Sherrie Levine (EUA) são dois nomes que se impõem rapidamente. Na arte moderna pensa-se logo em Picasso e Salvador Dalí. Interessa averiguar à quais ideologias intertextuais citadas por Leurent Jenny em Poétique, revista de teoria e análise literária - pertencem seus trabalhos: à intertextualidade como desvio cultural, à intertextualidade como reativação do sentido, ou à intertextualidade como espelho dos sujeitos (enunciação e enunciado).

Levando-se em conta as considerações acima tendo por objetivo para este projeto de pesquisa criar uma série de obras em pintura sobre o assunto e ao mesmo tempo ampliar meus conhecimentos na área. Além de familiarização com o trabalho de outros artistas, tópicos tais como: a intertextualidade como a própria matéria da obra; a essência da intertextualidade: o trabalho de assimilação de conteúdo: novo vocabulário poético, a fusão de discursos - serão abordados através da descrição e reflexão sobre o trabalho poético visual proposto.

Como foi mencionado anteriormente, o trabalho será constituído de uma série de pinturas em acrílico tendo a lona e a parede como suporte. Em um “momento de reflexão” sobre este projeto apresentei em exposição no Paço das Artes, São

Paulo, em julho/agosto deste ano, 14 estudos/releituras de obras de grandes mestres. Este momento caracterizou-se pela preocupação com uma fina linha de articulação existente entre um idioma (o do original) e outro (a releitura). Pretendo investigar agora a minha absorção e transformação dos gestos picturais de grandes mestres como Seurat, Signac, Van Gogh e Monet. Projeto apropriar-me de seus gestos e prolongá-los - por isso a preocupação no título desta pesquisa com o que possivelmente pode se chamar de intergestualidade - envolvendo-os no meu próprio discurso plástico, armando uma nova obra solidamente estruturada e indivisível em suas partes. A desconstrução das pinturas originais pode repô-las em movimento, vivificando-as no diálogo/conexão multilíngüe imposto por esta pesquisadora.

Assim pinturas de grande formato (cerca de 2,50 x 2,50 m e no caso de dípticos 5,00 x 5,00 m cada) proponha pelas “aéreas”, “marítimas” e “terrestres” numa reflexão sobre a paisagem e o tempo. O pontilhismo de Seurat e os traços de Van Gogh serão de particular interesse para a elaboração das peças aéreas. Já as *Nymphs* de Monet formarão a base para as peças marítimas. Tenho realizado estudos com pastel a óleo sobre papel (60 x 70 cm) e agora com tinta acrílica sobre lona os quais são registrados em diapositivos que acompanham esta pesquisa em desenvolvimento.

Através do grupo de trabalhos finais executados dentro desta proposta espero poder estabelecer, de maneira crítica, lúdica e exploratória, paralelos de articulação de sistemas de significação não literários.

## Bibliografia

- ARGUELES, José A. *The Transformative Vision*. Berkeley and London, Shambhala, 1975
- BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. São Paulo, Difel, 1970
- FLUSSER, Vilem. “Curie’s Children”, *Art Forum*. April 1988, págs. 14-15
- GOMBRICH, E.H. *The Image and the Eye*. Oxford, Phardon, 1982
- Intertextualidades*, (Poétique, revista de teoria e análise literárias, nº 27), Coimbra, Livraria Almedina, 1979
- LACAN, Jacques. “La topique de l’imaginaire”, em *Le Seminaire*, Livre I, Paris, Seuil, 1975
- MARGENAU, H. *El Espacio de Einstein u el Cielo de Van Gogh*. Barcelona, Gedisa, 1985



- MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el Arte Moderno*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A. 1977
- MERLEAU-PONTY. *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
- METZ, Christian. *O Significante Imaginário*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva; Brasília, CNPq, 1987
- SANTAELA, Lucia e OLIVEIRA, Ana C. *Semiótica da Comunicação e outras Ciências*. São Paulo, EDUC - Cadernos PUC, 1987
- WADE, Nicholas. *The Art and Science of Visual Illusions*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1982.

## VÉRTICE E DIEDRO: UMA REVISÃO DO “QUADRO” PERSPECTIVO ALBERTIANO

*Regina S. Silveira*

*Vértice e Diedro* são duas instalações ambientais de minha autoria, concebidas recentemente, com origem numa investigação ainda em desenvolvimento, sobre as possibilidades de constituição de imagens virtuais no “quadro” da Perspectiva Linear, quando essas sofrem correções condicionadas às determinações do Ponto de Vista (P.V.) único.

A instalação *Vértice* fez parte de um conjunto de obras mostradas em exposição individual no Centro de exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), em janeiro de 1988; *Diedro*, atualmente em preparação, deverá ser mostrada na exposição coletiva “Panorama das Formas Tridimensionais”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em novembro de 1988.

Em ambas instalações tratou-se de considerar o “quadro” albertiano como lugar virtual onde projeções de imagens deformadas se corrigem, proporcionando a ilusão de tridimensionalidade de silhuetas que ignoram os planos angulares ou oblíquos que lhes servem de suporte.

O “quadro” perspectivo, conforme a “construzione legitima” de Leon Batista Alberti, formulada entre as teorias da ciência pictórica em seu *Trattato della Pittura* (Nuremberg, 1511), é a interseção plana da pirâmide visual, cujo vértice corresponde ao olho único do pintor e a base, aos objetos representados; o “quadro”, transparente é um plano vertical colocado perpendicularmente entre os dois extremos. Compreendido como uma janela para o mundo, ainda o “quadro”, segundo R.Taton e A.Flocon, em *A Perspectiva* (São Paulo, 1967) é a interpretação, ponto por ponto, de uma realidade percebida ou tal como poderia ter sido.

Se em perspectivas comuns o próprio plano vertical do diedro espacial é concebido como o “quadro” transparente onde se projetam objetos colocados no espaço real atrás dele, em *Vértice e Diedro* esta noção é substituída pela idéia de uma projeção de imagens já altamente artificializadas e codificadas, isto é, perspectivas a serem re-perspectivadas, tratadas como figuras aderidas a planos dispostos angularmente ao P.V. Na instalação *Vértice* um plano vertical quebra

em ângulo agudo e convexo de 55 graus e em *Diedro* a projeção provém de um ângulo de 90 graus com plano vertical frontal ao espectador. No “quadro” perspectivo albertiano, funcionando como janela para o campo visual mais próximo, os resultados são representações onde a angulação é o aberto do espectador, suprimida, na dependência estrita do único olho aberto do espectador, com distância e altura calculadas.

Esta dependência é a condição para a correção visual das imagens, obtida quando parece eliminada a forte distorção anterior. O efeito, para o olho, é o de imagens não mais aderidas a planos, mas flutuando, aparentemente descoladas dos planos angulares ou oblíquos em que estão pintadas ou colocadas.

Em *Vértice* a imagem corrigida é a silhueta pintada de um conjunto de cadeiras com mesa, em deformação curvilínea e com altura “normal” ou seja, a mesma altura aparente que teriam cadeiras e mesas reais colocadas naquela distância do observador.

Sem a correção, a imagem se vê enormemente alargada nas laterais, pois se estende sobre um ângulo que avança 6 metros em sua bissetriz, produzindo lados com quase 7 metros de extensão. É apenas olhando o P.V. que a figura se contrai e proporciona a percepção de um mobiliário “possível”, excessão feita à deformação curvilínea.

Esse encolhimento da imagem deve-se à ilusão obtida pela perspectiva “desacelerada”, uma denominação que Jurgis Baltrušaitis, em *Anamorphic Art* (New York, 1977), atribui aos recursos geométricos e construtivos já utilizados na antiguidade para simular proporções normais em colunas e figuras vistas a muita altura, e na arquitetura e cenários maneiristas, para produzir a ilusão de compreensão de espaço e aproximação. Essas operações também estão anotadas por Durer através de inúmeros esquemas gráficos, em *Underweysung der Messung* (1525), um “tratado das medidas com régua e compasso, de linhas, superfícies e corpos”.

A perspectiva “desacelerada” utilizada em *Vértice*, fundamentada nos mesmos princípios construtivos das anamorfoses dos séculos XVI e XVII, foi a solução para determinar a brusca e necessária contração da imagem desde o P.V., localizado a 4 metros da junção dos dois planos oblíquos, e para condicionar um olhar também oblíquo no observador.

Já em *Diedro* a imagem que parece descolar do ângulo está constituída por três silhuetas em branco, em perspectiva normal, de mesas dispostas em sequência espacial e vistas contra um fundo preto texturado, com 6 metros de extensão

horizontal. As silhuetas, apresentando alongamento e convergência (para o P.V.) no plano horizontal, estão construídas na forma de recortes de duratex pintados e colados nos dois planos do ângulo de 90 graus, ocupando uma área total de 24 metros quadrados.

Quando o olho do espectador ocupa o vértice da pirâmide visual, situado a 4 metros do plano vertical e no centro da perspectiva, deve ser a imagem ilusória de três mesas erectas, formada pelas figuras virtualmente desprendidas de diedro que as suporta.

A convergência e o alongamento do plano horizontal resultam da aplicação das normas usadas para desenhar reflexos no chão, segundo recursos gráficos e geométricos considerados os mais adequados para simular figuras que estivessem, aparentemente abaixo do plano da terra. Para a obtenção de um efeito visual correspondente a mesas num espaço tridimensional, foi necessário supor o chão real transparente e um chão virtual mais profundo, apoiando grande parte da representação.

### Bibliografia

- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Abérations: Essai sur la Légende des Formes*. Paris: Flammarion, 1973
- \_\_\_\_\_. *Anamorphic Art*. New York: Harry N. Abrams, 1977.
- TATON, R e FLOCON, A. *A Perspectiva*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967
- WHITE, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987

## EM BUSCA DE UM ESPAÇO RITUAL DO FEMININO NAS EXPRESSÕES VISUAIS: “O ESPAÇO DA COR”

*Anna Barros*

### 1. Desenvolvimento da Pesquisa

Está ficando mais definido o que entendo por espaço ritual. Aquele onde elementos de origem arquetípica (simbólica) são organizados de maneira a criar uma experiência que engloba sensorial e intelectual, consciente e inconsciente, criando condições de transcender a realidade cotidiana para o a-temporal, sagrado.

No começo de minha pesquisa, a atualização de aspectos do arquétipo do feminino processou-se com o uso de imagens literais relativas à mulher, passando para uma identificação com a natureza nas representações figurativas, mudando para utilização direta de elementos orgânicos “in natura”, os quais entravam na manufatura das peças, com sentido metafórico.

As sementes contidas nas pedras e nas lajes moldadas em cimento ou em gesso para as instalações *City Park*, 83 (Los Angeles, Otis Parsons North Gallery) e *Caminhos de Paixão*, 86 (São Paulo), Pinacoteca do Estado - Projeto de uma Virada no Século XX-XXI), aos poucos deram lugar ao geométrico simbólico. Uma série de pinturas sobre papel e alguns objetos (1986) inspirados no omphalos grego, o umbigo do mundo, pela ritual de forma fálica, traz o círculo para minha imagística. Aos poucos, de maneira intuitiva, toma o lugar das sementes.

Essa mudança do real para a representação simbólica foi motivo de muito questionamento interno e, para apoiar a consciência intuitiva, precisei de embasamento na Mitologia e na História da Arte.

O espaço em que eram feitos os oráculos no templo de Delfos simbolizava o umbigo da terra e sua fecundidade, havendo lugares semelhantes em outras cidades gregas, constituindo marco cívico-espiritual. Esses omphalos, objeto, seria uma outra versão dos pilares de sustentação (troncos de árvores) de casas primitivas ligando o céu e a terra. Na Índia, nome do espaço onde o universo está em processo de formação e dissolução, é um atributo de Shiva, representado pelo

shiva-lingan (pedras de forma fálica). Portanto, todas estas formas cilíndricas têm como base o círculo, demarcando um espaço ritual de transposição para o sagrado.

Os elementos arquetípicos, traduzidos sobre forma simbólica no meu trabalho, não buscam uma transposição literal, mas sim, criar uma imagem poética carregada de potenciais. O interesse reside na elaboração de material artístico com força arquetípica.

O ritual referido não reproduz nenhum cerimonial de determinada religião, mas às vezes utiliza-se de situações, que lhe são alusivas, podendo dar uma leitura a gestualidade presente nos trabalhos artísticos: o genuflexório frente ao monitor na instalação multimídia *Nutrir-To Nourish*, 88 (Campinas, MAC), a música, o tapete vermelho e a flor branca, elementos de cerimônias de casamento e a colocação do monitor dentro de móvel semi velado por persianas, semelhante a um confessionário, em outra instalação *On Savion*, 87 (RTV - USP).

Na instalação *O Espaço da Cor*, 88 (São Paulo, MAC) os elementos arquetípicos e sua organização trazem conotações que podem provocar vivências além das estético-formais. É um espaço ritual passível de ser percebido por uns e, não por outros, pois Jung chama atenção para o fato de certas imagens simbólicas serem percebidas como tal por todos, e outras dependerem da atitude interna de quem as recebe para assim funcionar.

## **2. O momento atual da Pesquisa - *O Espaço da Cor* - Instalação no MAC Ibirapuera - 25.08 a 25.09 de 1988**

Devido à possibilidade de criar um envolvimento psico-sensorial e cinestésico no observador, aliado à função intelectual da ordem estabelecida pelo artista, as instalações tem me parecido a forma mais indicada para a presente pesquisa.

*O Espaço da Cor* busca criar um lugar, onde seja possível a experiência alternada do “dentro-fora”, polaridades presentes do arquétipo do feminino: conter-ser-contido (Gaston Bachelard em *Poéticas do Espaço* associa o dentro-fora com o ser-não ser).

Quatro grupos de pinturas espaciais, assim chamados por invadirem o espaço em busca da terceira dimensão, compõem o trabalho e utilizam as características psicológicas das cores visando criar um impacto entre as cores consideradas quentes no vestibulo da instalação e as cores consideradas frias, tons de azul, reservadas para o recinto principal da instalação.

A iluminação foi elaborada de maneira a criar uma extensão das cores quentes desmaterializadas no ar colorido e as frias projetarem uma sombra levemente colorida no chão cinza. No extremo da sala foram colocadas peças penduradas no teto, que com a iluminação, invadiram o espaço pela projeção em sombras das pinturas espiraladas sobre placas de PVA transparente, subindo pela parede, aumentando a ilusão própria da espiral.

A peça central (quatro pinturas em acrílico e rhoplex sobre gaze cirúrgica com 1,00 m x 8,00 m cada e montadas em um diâmetro de 7,00 m) projeta no chão uma sombra que dá a leitura de um ponto central (centro geográfico da instalação), formando ao seu redor uma estrela irregular de oito pontas pela junção das quatro tiras pendentes que compõem uma semi-esfera aberta para cima.

Dois pinturas sobre material denso (madeira chanfrada criando um ângulo de inclinação cima-baixo) estão à entrada, colocadas na parede e, aí, a luz incide sobre o véu acobreado pendente sobre elas, o que deveria tornar mais secreto o velado (colagem em semicírculo de segmentos concêntricos pintada de dourado) projetando linhas adamascadas sobre a pintura e unindo as duas superfícies.

Nas pinturas resinadas sobre sacos em tons de amarelo, no vestíbulo da instalação, aparecem vestígios de elementos naturais, usados em trabalhos precedentes: as raízes secas filiformes encerradas no círculo transparente em uma das peças, que se transformam em fios de cobre nas outras duas.

A sensação de leveza e flutuação na totalidade da instalação procura fazer com que as sombras sejam os elementos de maior peso.

O tema sintático-formal: retângulo e círculo, e com o analítico-semântico: dentro-fora, vai sendo desenvolvido com variações no percorrer da instalação, criando um ritmo pelo somar dos números de peças dos grupos (3-2-4-7) e sua relação formal-especial: 3 no vestíbulo, com 4 na forma central, dão 7 no extremo da sala; a espiral esboçada na peça amarela define-se nas de PVC penduradas.

Aludindo ao suporte tradicional da pintura, o retângulo deveria ser transcendido pela transparência que projeta as cores no ar e pelas sombras. Essa busca de transparência em meu trabalho vem de 1983, quando comecei a trabalhar com galhos de árvores, construindo formas envolvidas em papel de arroz ou gaze transparentizadas com rhoplex (*Spirits*, Los Angeles, Otis Parsons). A transparência está tendo cada vez mais importância na minha pesquisa, onde se alterna com momentos de ativação do plano de terra, através do uso de peças pesadas modeladas em gesso ou hidrocal (*City Park*, *Caminhos de Paixão*).

A cor-luz, por outro lado, vem da transparência de desenhos em formato grande, executados em lápis de cor sobre papel Arches (1986), que aos poucos vão me fazer desejar obtê-la em formas tridimensionais.

### **Bibliografia**

- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1969
- DORFLES, Gillo. *Novos Ritos, Novos Mitos*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ltda, 1965
- LAUTER, Estella. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth - Century Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1984
- MOOKERJEE, Ajit. *Tantra Art: Its Philosophy and Physics*. New York, Paris. Kunar Gallery, published by Ravi Kunar, sd.



## ARTE POSTAL - UMA EXPERIÊNCIA COM PAULO BRUSCKY

*Maria Lúcia Moralles SilvaGomes*

Minha comunicação tem como objetivo informar um processo de pesquisa em andamento, envolvendo o desencadear coletivo de criatividade a nível etário mais elevado, somado a um processo pessoal, contrapondo-se ao coletivo, onde pude conceitualmente estabelecer algumas bases ou direcionamentos.

Como histórico desta pesquisa, devo-me reportar às reuniões da primeira Assembléia Geral da ANPAP, em maio do ano passado, quando reencontrei Paulo Bruscky, cujo desempenho no campo da Arte Postal é significativo, como é do conhecimento de todos. Por esta ocasião, propus-lhe um intercâmbio artístico, que se daria através de Arte Postal entre esse artista e os meus alunos de segundo grau do Colégio Pinheiros. Paulo Bruscky aceitou com entusiasmo participar dessa primeira experiência a nível escolar no Brasil.

A partir desse momento, elaborei o projeto a ser desenvolvido, por etapas, cujos objetivos principais e igualmente importantes seriam:

a) colocar os alunos em contato com os movimentos artísticos atuais, para melhor entendê-los e avaliar-lhes a importância (já que seu conhecimento chegava só até a Semana de 22), colocando-os no contexto histórico-artístico brasileiro.

b) libertar os alunos de preconceitos artísticos, para melhor se expressarem, dando-lhes a oportunidade de vivenciar meios de produção de arte não convencionais, como a Arte Postal.

A elaboração da proposta se constituiu, em primeiro momento, na opção de um material suporte apropriado, no caso, papel cartolina com as dimensões oficiais do cartão postal. Trabalhei o reverso, realizando a arte final do mesmo, deixando o averso em branco. Num segundo momento, uma vez esses suportes preparados, reuni material para pesquisa referente a Arte Postal, a nível nacional e internacional, cedido por Daisy Peccinini e Biblioteca Central da FAAP. Esse material foi minuciosamente estudado e debatido em sala de aula pelos alunos e com minha coordenação, chegando os jovens à compreensão da abrangência social, devido à ação democrática da Arte Postal, e sua importância como troca

de informações. No final dessa fase, curiosos que estavam de como seriam as imagens veiculadas, foram elucidados por postais que Bruscky, por sua vez, enviou de Recife - vários trabalhos de postais-convites para exposições, tais como *Gente* de Fábio J. Melo, *Envolvidos/Atacados* de Acosta Bentos, *Exposição de Desenhos de José Crisólogo*, para citar alguns postais do próprio Bruscky.

Em consenso, o grupo e eu, decidimos que as técnicas empregadas seriam de livre escolha, privilegiando a comunicação. Começamos a produção de imagens, que posteriormente foram enviadas para Paulo Bruscky. Cada elemento procurou um enfoque expressivo, preponderando elementos auto-biográficos, aliados a angulações críticas de caráter sócio-político. Uma vez enviados os trabalhos, Bruscky respondeu, um a um, com trabalhos seus, que continham elementos textuais e icônicos, que se entremesclavam com a proposta desencadeada em cada elemento do grupo, criando uma situação, que poderíamos definir de intertextualidade, porque ele se referia a cada trabalho recebido.

Particularmente, o meu processo obedeceu os seguintes níveis:

a) idealizadora do projeto propiciado do comportamento do grupo, dando-lhes condições de um feedback conceitual de Arte Postal. Segundo Júlio Plaza “Engajar-se na Mail Art é tornar-se Brother in Mail pois a estrutura da Mail Art não é hierárquica e a idéia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores - emissores para inclusão na comunidade. A Mail Art democratiza a prática da arte, ...”<sup>1</sup>. Apliquei esta definição à situação do grupo e no que foi muito apoiada por Paulo Bruscky que no desenrolar do processo, e diante dos resultados obtidos, propôs uma exposição, que se realizará em Recife.

Dentro dessa dinâmica tão própria da Arte Postal, minha proposta nesse momento, como consequência da pesquisa será:

b) elaboração de um texto que me foi solicitado por Bruscky para abertura do catálogo da exposição proposta, o qual será subdividido e transformado em Arte Postal e posteriormente recomposto e editado.

Se é possível alguma conclusão nessa pesquisa em andamento, percebo a dimensão conceitual absolutamente aberta da Arte Postal propiciando que minha atitude de pesquisa privilegie também esse aspecto.

---

<sup>1</sup> *Catálogo de Arte Postal*. XVI Bienal de São Paulo, outubro/dezembro de 1981, p. 10

.

---

# **COMITÊ DE ARTE-EDUCAÇÃO**

---



## ARTE-EDUCAÇÃO E MUSEU DE ARTE: O CASO MAC

*Ana Mae Barbosa*

No Brasil, o trabalho do arte-educador nos museus tem sido improvisado, desde os anos 50, quando Ecylla Castanheira Brandão começou a organizar os primeiros serviços educativos em museus, no Rio de Janeiro.

Apesar de, atualmente, existirem no país 79 cursos universitários de Educação Artística, em nenhum deles há qualquer abordagem a respeito da preparação do arte-educador para trabalhar em Museus.

Em 1986, com mais cinco colegas, das mais diferentes áreas de artes, preparei um pré-projeto para deflagrar as discussões sobre a possível criação do Instituto de Artes na Universidade de São Paulo.

Propunha e delineava um departamento de Arte-Educação com três áreas de formação inter-relacionadas porém distintas: Ensino de Arte em Escolas Formais; Arte Educação em Museus e Arte-Educação para Ação Cultural.

Este departamento e sua conseqüente preocupação com a formação do professor de arte para museu nem sequer figurou no projeto definitivo do Instituto de Artes, até hoje em discussão nos diversos canais burocráticos da Universidade de São Paulo. A oposição cerrada do professor de Teatro - Educação e a oposição mais amena porém configurada com clareza do professor de Educação Musical, que preferiam permanecer como apêndices de outros departamentos, aliadas ao disfarçado boicote de membros da comissão de implantação, destruiu a utopia de se criar o primeiro curso de Educação Artística com ênfase em Museu, no Brasil. Entretanto, o pioneirismo da USP no campo de Arte-Educação tem sido indomável graças ao incentivo dos especialistas de outras áreas, especialmente de Cinema, Jornalismo, Relações Públicas, RádioTV, Teoria da Comunicação e História da Arte.

Assim ainda em 86, a professora Elza Ajzenberg e eu organizamos o primeiro curso de especialização em Arte-Educação em Museu. O curso não nos satisfaz completamente porque, estruturado no formato de uma série de palestras, não aprofundava os estudos como gostaríamos. Entretanto, do ponto de vista de conteúdo, correspondeu aquilo que consideramos importante para a formação de

um arte-educador em museu, incluindo museologia, museografia, curadoria, história da arte e estética. Este último tópico foi o mais aprofundado, ministrado em 10 aulas diárias pelo Prof. David Best, da Universidade de Swansea (Grã-Bretanha).

Um dos problemas mais discutidos no curso, durante minhas aulas, foi a relação entre arte-educadores e curadores.

Sabemos que estes profissionais têm o mesmo objetivo: alcançar a melhor organização estética para as exposições, tornando-as, o máximo possível, acessível ao público. Portanto, qualidade estética e acessibilidade são os princípios que direcionam o trabalho do curador e do arte-educador no Museu.

Entretanto, na maioria dos museus o arte-educador é um apêndice e é até dirigido, orientado pelo curador que diz o que deve ser feito ou como deve ser lida a exposição pelo público e compete ao arte-educador apenas orientar para aquela leitura ou executar a animação proposta.

Contudo, interpretar uma exposição é um processo tão complexo e dialético quanto interpretar um quadro ou uma escultura. Ao arte-educador compete ajudar o público a encontrar seu caminho interpretativo e não impor a intenção do curador, da mesma maneira que a atitude de adivinhar a intencionalidade do artista foi derogada pela priorização da leitura do objeto estético, por ele produzido. As atividades do Arte-Educador e do Curador são complementares: interpretar uma exposição é tão importante quanto instalá-la! São atividades que têm como suporte teorias estéticas, conceituação de espaço e de tempo.

O primeiro Museu a criar a função de arte-educador foi o “Victoria and Albert Museum”, em 1852. Acoplado à uma escola de Artes Industriais, a “South Kensington School”, neste Museu as “Artes Menores” tinham tanta importância quanto as “Artes Maiores”; Curadores; Conservadores e Arte-Educadores eram igualmente considerados, numa lição de equilíbrio cultural apreendida com Ruskin, Willian Morris, Cole, Redgrave e William Dyce.

Ruskin, posteriormente (1869), criticando a “South Kensington School”, que era para adultos, propôs a criação de escolas primárias de desenho em todos os Museus e Galerias de Arte da Inglaterra.

Enfrentando vários e consecutivos problemas, mais políticos do que estéticos, o “Victoria and Albert Museum” tinha, até 1970, um dos três melhores programas de Arte Educação em Museu na Europa.

Já nos Estados Unidos, a introdução da Arte-Educação nos Museus, em 1872, no “Metropolitan” de Nova York e, em 1876, no “Museu de Belas Artes” de Boston, estabeleceu o ensino da arte e a apreciação artística como periféricos, algo à parte do funcionamento do Museu. No Novo Mundo é somente no século XX que a função educacional do Museu começa a ser colocada no mesmo grau de importância que sua função de preservação e exibição das obras da arte. O “Cleveland Museum”, em 1915, e o “Museu de Toledo”, em 1903, dão início ao seu programa educacional, mesmo antes de que tivessem a coleção organizada e um prédio próprio.

A introdução da Arte Moderna no Novo Mundo, sempre feita de maneira espalhafatosa, despertando a reação dos conservadores que teimavam em aceitar somente aquilo que era institucionalmente consagrado como “boa arte” na Europa, tornou necessário um trabalho de convencimento junto ao público, feito especialmente pelo setor educacional dos museus.

A partir do advento da Arte Moderna, os museus nos Estados Unidos passaram a constituir a vanguarda no ensino da arte, realizando um trabalho renovador em relação às escolas e até às universidades e o mesmo tem acontecido no Brasil.

O “Museu de Arte Moderna” de Nova York (MOMA) foi fundado em 1929, com o explícito objetivo didático de levar a uma compreensão da Arte Moderna. Tendo como público a elite sofisticada de Nova York, havia, entretanto, a preocupação de que os outros estratos culturais aprendessem alguma coisa sobre a produção artística em sua visita ao Museu, sem ser necessário apreender integralmente os valores da alta cultura da vanguarda.

O “MOMA” e o “Museu de Cleveland” são os pioneiros da moderna Arte-Educação em Museus, teoricamente fundamentada por Victor D’Amico, em Nova York, e Thomas Munro, em Cleveland. Ambos foram muito influenciados pelas idéias de John Dewey, podendo Thomas Munro ser mesmo considerado seu discípulo.

Foi Dewey quem o orientou para visitar a escola de Franz Cizek, em Viena considerada a primeira escola da moderna arte-educação. Os livros de Munro além disto são muito bem informados em Filosofia da Arte de Raízes pragmáticas.

Para Munro e D’Amico, uma das preocupações era vencer o abismo entre a estética apresentada nos Museus de Arte e a estética do meio ambiente cotidiano, na qual se alimentava a visão de milhões de trabalhadores, classe que eles queriam conquistar para o Museu, seguiam John Dewey que afirmava:



“Eu não posso pensar em nada mais absurdo e fútil do que levar arte e prazer estético artificialmente às multidões que trabalham nos mais feios meio-ambientes e que deixam suas feias fábricas somente para andar por deprimentes ruas, para comer e dormir e se ocupar de tarefas domésticas em sórdidas e tristes moradias.

O interesse das gerações mais jovens pela arte e por problemas estéticos é um esperançoso sinal de crescimento cultural. Mas, se tornará um mecanismo escapista a menos que se desenvolva em um interesse e alerta para as condições que determinam a estética ambiental de vastas multidões que agora vivem, trabalham e se divertem em um meio que, forçosamente, degrada seu gosto e, inconscientemente, os educa no desejo por qualquer espécie de atividade que os distraia, desde que seja barato e excitante.”<sup>1</sup>

Estas palavras de Dewey, escritas no período da Depressão nos Estados Unidos, foram proféticas. Naquele momento, a Arte era valorizada pelo Governo e todas as instituições como um estimulador das energias sucumbidas na débâcle econômica. Havia um geral interesse pelas artes.

Passada a crise, aquele esperançoso sinal de crescimento cultural tornou-se quase imperceptível e só alguns baluartes se mantiveram, procurando dar uma educação artística a todas as classes sociais, entre eles o “Museu de Cleveland”, Victor D’Amico, em 1971, deixava o MOMA, deprimido e amargurado, porque seus programas de levar arte até onde o povo está, estabelecendo extensões do museu, foi considerado caro e elitista pelos dirigentes do Museu. Esta última acusação me parece contraditória porque ele foi um grande “propagandista da arte moderna, tornando-a popular, ajudando o povo a descobrir elementos abstratos no mundo ao seu redor e tornando-os receptores da arte moderna”.<sup>2</sup>

Estes eram também os propósitos educacionais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na década de 60, realizados através dos cursos de Arte, para crianças e adultos, e, dos “Domingos da Criação”, atividades no Parque do Museu desenvolvendo sua população ocasional.

Depois da saída de D’Amico, o MOMA passou a privilegiar a educação superior, adotando uma altitude “scholar” frente a Arte Moderna, tornando-se um

---

<sup>1</sup> Apud, NEWSON, Barbara Y e SILVER, Adele Z. *The Art Museum as Educator*, Cleveland. The Cleveland Museum of Art, 1978, p. 120.

<sup>2</sup> Idem, p. 62.

instituto de pesquisa, no qual há uma constante interação entre pesquisa pura, experimentação e prática.

Dar este “status” à Arte-Educação, sem eliminar os programas que visam aproximar da Arte as classes populares, é a meta dos que trabalham no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a partir de 1987. Outra preocupação é inter-relacionar curadoria, pesquisa e arte-educação, sem modelo fixo mas estabelecendo-se a medida certa para cada evento, a partir da premissa de que tanto o curador quanto o arte-educador têm a responsabilidade de facilitar a comunicação e a apreciação do público. Várias experiências de inter-relacionamento destas áreas tem sido experimentadas com sucesso. A complementaridade de papéis entre curador, arte-educador e pesquisador, resultou muito bem sucedida no caso da exposição “As Bienais no Acervo do MAC” de outubro/87 a abril/88, que apresentou cerca de 250 obras que participaram das diversas “Bienais de Arte de São Paulo”, da 1ª a 18ª. Passada a etapa de pesquisa, a pesquisadora integrou-se com os 3 arte-educadores para assistir a curadora e o comunicador visual na organização da exposição. Assim, todos participaram organicamente na elaboração do “discurso” da exposição, ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, baseado na analogia de linguagens, que nucleou a exposição. A ação educacional desencadeada pela pesquisadora e pelos arte-educadores, discutida com a curadora da mostra, atingiu um público de cerca de 5.000 pessoas dentre os grupos de religiosos, de estudantes universitários, de crianças, de adolescentes, de professores de arte etc.

Presentemente trabalhamos na exposição “Mário de Andrade e as Crianças”, que reúne cerca de 300 desenhos, dentre os 2.000 da coleção de Mário de Andrade na qual nossos curadores e arte-educadores estão determinando conjuntamente desde a escolha das obras, o conceito e o desenho da exposição (com a Assessoria do Comunicador Visual), até o trabalho de ação comunitária a ser desenvolvido com os visitantes.

A Mendel Art Galery em Saskatoon (Canadá) segue este modelo de integração curador-e-arte-educador a começar pelas sessões de planejamento das suas exposições. Já na exposição de “Lygia Clark e Hélio Oiticica”, por ter sido preparada no Rio de Janeiro e trazida para São Paulo, funcionou de maneira tradicional a relação curador e arte-educador. Uma das curadoras que veio montar a exibição orientou os arte-curadores. Apesar de ter sido uma exposição com múltiplas possibilidades de manipulação pelo público; roupas para vestir (os *Parangolés*), jogos visuais de armar e até uma mesa de bilhar com bolas e tacos disponíveis para se jogar (leitura da obra *Café Noturno* de Van Gogh), o público manipulava os objetos pelos objetos sem processar a informação e sua

conceituação estética. No meu entender se o arte-educador tivesse participado das discussões sobre a concepção da exposição e de sua montagem teria podido ampliar as possibilidades apreciativas e a experimentação do público.

O modelo “curador ditando as normas para o Arte-Educador” - que somente será adotado novamente no MAC em casos de impossibilidade interdisciplinar - é o mais comum nos museus americanos, segundo afirmam Elliot Eisner e Stephen Dobbs em artigo do The Journal of Aesthetic Education (vol 21 - nº 4 inverno 87)<sup>3</sup>. O artigo é uma resenha da pesquisa sobre o estado da Educação nos Museus de Arte dos Estados Unidos que os autores fizeram para a Getty Foundation. Entrevistaram diretores e arte-educadores em 20 museus de médio e grande porte e concluíram que nos estatutos de todos os museus, mesmo os mais veneráveis, a educação é considerada de fundamental importância, contudo, na prática, os diretores em sua maioria vêem o trabalho do curador como primordial e do arte-educador como acessório e secundário. Por seu lado os arte-educadores vêem seu trabalho como uma profissão incerta, têm dificuldade em se auto-definirem, são inseguros acerca de seus “status” na instituição e nela não tem chance de crescer profissionalmente galgando melhores posições. E o pior, não conseguem explicitar as bases teóricas e intelectuais de seus programas. Lá, como no Brasil, os arte-educadores introjetam o conceito que seus superiores têm deles, se consideram uma categoria intelectual e funcionalmente inferior aos pesquisadores e curadores. Finalmente, se limitam a fazer visitas guiadas para escolares. Eisner e Dobbs chegam a dizer “não conhecemos nenhum museu na América que seja conhecido primordialmente pela qualidade de seu programa educacional”. Podemos dizer o mesmo no Brasil.

O Museu Lasar Segall talvez seja o único, em São Paulo, conhecido principalmente pela abordagem educacional que impregna todas as suas atividades, desde a Museologia, especificamente, até o funcionamento da Biblioteca.

Mas este é um Museu de pequeno porte. Também nos Estados Unidos os museus de pequeno porte têm maior compromisso com a comunidade.

A primeira preocupação do Museu de Arte Contemporânea ao reestruturar, em outubro de 87, sua equipe de arte-educação foi dar um claro embasamento teórico ao setor, aprofundando a metodologia de trabalho, baseada nas interrelações da História da Arte, Crítica de Arte e Fazer Artístico.

---

<sup>3</sup> DOBBS, Steplen M. e EISNER, Elliot. “Uncertain Profession: Educators in American Art Museum em *The Journal of Aesthetic Education*, vol nº 4, Winter 1987, p. 80.

O arte-educador que coordena hoje os trabalhos de Arte-Educação no Museu foi escolhido dentre 21 candidatos num exame voltado especialmente para investigar a maneira como cada um abordava esta inter-relação.

Cursos, para preparar a equipe, foram organizados com os professores John Swift (Birmingham, Inglaterra) e Annie Smith (Universidade de Toronto, Canadá) e para o ano de 88 estão programados cursos com David Thistlewood (Faculdade de Arquitetura, Liverpool, Inglaterra) e Robert Ott (Penn State University, USA).

A idéia é tornar a equipe flexível a ponto de poder ensinar História da Arte através do trabalho de ateliê e dar ao fazer Artístico, parâmetros históricos privilegiando, em ambos os casos, a leitura da obra de arte, imprescindível tanto para o artista, como para o teórico ou o historiador da arte.

Este enfoque metodológico vem transformando o ensino da arte e dando-lhe uma fisionomia pós-moderna. Enquanto no modernismo se privilegiava, dentre as funções criadoras, a originalidade, preservando o estudante do contato com a obra de arte, a pós-modernidade vem enfatizando a elaboração, dentre os outros processos mentais envolvidos na criatividade.

Por outro lado, o modernismo apelava para a emoção na abordagem da obra de arte nas escolas brasileiras; já a pós-modernidade aponta a cognição como preponderante para a compreensão estética e para o fazer artístico, introduzindo a crítica associada ao fazer e ao ver. Enquanto a modernidade concebia a Arte como expressão, a pós-modernidade remete à construção do objeto e sua concepção inteligível, como elementos definidores da Arte.

As publicações da Getty Foundation, que defendem nos Estados Unidos um ensino da arte “Beyond Creating”, têm sido estudadas por nossos arte-educadores, que apreendem sua conceituação para a construção de uma prática apropriada ao nosso contexto educacional.

Temos um curso para crianças e adolescentes que se chama “Visitando Museus”. O professor os leva a ler o acervo de 5 museus de São Paulo e trabalha o visto e observado no ateliê, posteriormente. Este é um curso para aqueles que procuram Arte para seus filhos, com inscrição prévia.

Outro projeto, dá conta da população que não tem acesso à arte, visando conquistá-la para a arte: Os arte-educadores do Museu organizam uma exposição com boas reproduções de obras do acervo do MAC (por enquanto, só de artistas brasileiros); levam a uma escola de periferia e deixam no saguão por um mês.

Escolhida uma classe de alunos, uma das arte-educadoras dá uma aula sobre as obras, lendo-as comparativamente, estimulando outras leituras e outras comparações entre outras obras, trabalha as correlações na sala de aula e promove uma visita desta classe ao Museu, onde os originais e outras obras são vistos, analisados e fruídos. Trabalham no ateliê do Museu, que tem muito mais recursos que a escola, com máquina xerox à disposição, prensa de gravura, bom papel e boa tinta.

Posteriormente, o arte-educador volta à escola para retirar a exposição e dar mais uma aula ao grupo, procurando relacionar a experiência da ida ao Museu com os trabalhos semanais de Educação Artística da escola.

O professor de arte é, em geral, o mesmo para toda a escola. Isto torna a experiência ainda mais multiplicadora envolvendo todos através da exposição de reproduções e possibilitando ao professor utilizar a mesma metodologia com outras classes.

Além disto, qualquer escola ou grupo de adultos pode se dirigir ao setor de Arte-Educação e marcar uma visita, que se desenvolve sempre em torno dos três eixos: História, Apreciação e Trabalho de Ateliê.

O equilíbrio entre as três ordens cognitivas varia conforme a experiência e o interesse do grupo, havendo sempre a preocupação de não separar a criação da crítica e de permitir uma leitura individual da gramática visual.

Os cursos de gravura, de escultura, de aquarela, de manufatura de papel etc dados por artistas de destaque para alunos também artistas tem seguido de perto esta linha metodológica.

A equipe de Arte-Educação produziu um livro de apreciação artística de obras do MAC para ser usado em um curso com os seguranças do museu (alguns tem apenas o curso primário), para fazê-los entender melhor aquilo que estão guardando, mas vamos publicá-lo para ser usado para o público em geral.

As influências de Arnheim e Feldman são mais evidentes neste livro do que a dos “questionários para apreciação” que derivam do trabalho do Broudy e Silverman. O excelente trabalho que estes dois escritores produziram tornou-se mecanicista em suas aplicações nos museus e escolas. Está na hora da Getty Foundation corrigir as corruptelas do método que difundiu publicando algo como um “Beyond Asking Questions”. Alguns trabalhos de apreciação artística em museus americanos me parecem receituário de perguntas, em geral meramente

conteudísticas, ou levando apenas à enumeração de cores, classificação de linhas, de formas etc. Disto fugimos conscientemente.

O setor de arte-educação, além de ser responsável pelos cursos para os seguranças, também coordena os estágios de todos os outros setores do museu (biblioteca, restauro, divisão científica, divisão de difusão cultural, comunicação visual).

O respeito que os outros setores têm pela Arte-Educação no MAC deve-se mais à seriedade profissional e à consciência teórica dos arte-educadores que nele trabalham do que ao fato da diretora do Museu ser uma arte-educadora.

Outros museus, no Brasil, tem tido arte-educadores na direção, mas a área tem sido pouco respeitada e despertado pouco interesse. Tudo que se refere à educação, no Brasil, está contaminado pela descrença.

No I Encontro de Diretores de Museu de Arte, realizado de 14 a 16 de abril, no MAC, sob os auspícios do Sistema Nacional de Museus do Ministério da Cultura, durante uma manhã todos os setores do Museu estiveram abertos à visitação.

A frustração dos arte-educadores, dos jornalistas (divulgação) e do setor de exposições temporárias foi grande. Dos 50 visitantes apenas 14 procuraram aqueles setores e todos visitaram os setores de Restauro, Catalogação e Computação. Coincidentemente, na divisão de grupos para discussão, o de Ação Cultural em Museus era o menor, em comparação com os de Curadoria e de Acervo.

No Brasil, os artistas e arte-educadores são mais atentos que os museólogos para a necessidade de aprofundar a relação do público com o museu e de atingir um público mais diversificado, alcançando todas as classes sociais.

Dois grupos de artistas, que são também arte-educadores, têm ajudado o MAC a se tornar conhecido pelas classes populares, organizando, todo ano, exposições que fazem o povo se ver refletido no Museu ou que os encaminhe ao Museu.

Aliás, na 8ª Documenta de Kassel, os arquitetos convidados para construir metáforas de um Museu ideal, na sua maioria, representaram esta necessidade do público se ver refletido no Museu, alguns usando até explicitamente jogos de espelho. Luiza Olivetto (artista plástica) e Roberto Loeb (arquiteto) trabalham para a realização deste objetivo no MAC.

Prepararam, em 87, a exposição “Carnavalescos” levando para o museu alegorias de escolas de samba, do carnaval carioca e paulista, criadas por artistas eruditos, até de formação universitária, e, este ano, preparam a “Estética do Candomblé” na qual 7 artistas eruditos, conhecedores do sincretismo religioso brasileiro farão, cada um, uma instalação representativa de um “orixá” (entidade do Candomblé), concebendo outro sincretismo resultante da simbiose arte-erudita-e-arte-popular.

São projetos que chamamos de Estética das Massas.<sup>4</sup>

Já a equipe de artistas Cildo Oliveira, Lúcia Py e Lúcia Porto pretendem dessacralizar a entrada no Museu e, em 87, fizeram trabalhos escultóricos no jardim do MAC, na Cidade Universitária, que representavam uma leitura dos elementos arquitetônicos que cercam o museu.

As esculturas pontilhavam o caminho da calçada através do jardim até a porta de entrada, através da qual se poderia entrever algumas destas culturas também no interior do Museu. Identificando “o de dentro com o de fora”, facilitavam a entrada aumentando o número de visitantes. As esculturas do jardim, que é aberto e serve de passagem para transeuntes, foram quase todas levadas pelo público e isto estava previsto pelos artistas.

Em 88, a este grupo se juntou Newman Schutze para organizar a exposição “Via Duto: Via MAC” que foi mais além para buscar para o Museu um público que dele nem sequer tinha notícia.

Preparam uma exposição de objetos, formando painéis nas paredes. Destes objetos, uma parte foi apresentada pela metade. A outra metade do objeto foi levada para a zona mais movimentada do centro da cidade, o Viaduto do Chá, onde os artistas pretendiam expô-las nas calçadas e oferecê-las ao público que quisesse ir buscar, à noite, na abertura da exposição no Museu, a sua outra metade. Pedimos permissão à Prefeitura para fazer o trabalho no Viaduto do Chá; não houve resposta, mas, no dia do evento, um largo contingente policial estava no local para impedir os artistas de porem as suas peças na calçada. Foi-lhes permitido, depois de muita negociação com a polícia, que mantivessem as peças em um saco e as entregassem individualmente, aos transeuntes. Se por um lado a proposta foi desvirtuada porque eliminou opção, isto é escolha da peça pelo

---

<sup>4</sup> Designação proposta por Nilza Oliveira.

transeuntes, de outro lado a presença da polícia chamou atenção para os artistas, estabelecendo uma aliança da população com eles.

O resultado é que, à noite, no Museu, tivemos visitantes raros: “office-boys”, empregadas domésticas, faxineiros, bancários, comerciários etc. Alguns têm voltado aos domingos.

Nestes casos os artistas se investem no papel de curadores e arte-educadores também. A equipe de curadores do MAC passa apenas a coordenar os trabalhos, fornecendo-lhes infra-estrutura operacional, mas os artistas decidem desde a busca de patrocínio até o catálogo, assistidos também pelos arte-educadores que os substituem frente ao público, quando eles não estão no Museu.

A este trabalho de formação e até sedução de público, que considero também Arte-Educação, se acrescenta o trabalho de aprofundamento do público nas artes através das “Apreciações Comentadas”, feitas no MAC da Cidade Universitária, aos sábados e domingos, e, todos os cursos, cerca de 40 por ano, que classificamos em curso de iniciação, de aprofundamento e de emergência. Estes últimos visam cobrir áreas nas quais a formação profissional é deficiente no Brasil. Por exemplo, curadoria, museologia, restauração, iluminação, administração de artes, arte-educação em museus. Os outros iniciam pessoas interessadas ou aprofundam a formação de profissionais, em gravura, aquarela, escultura, vídeo, manufatura de papel, estética, ação cultural, história da arte contemporânea (relacionada à coleção do MAC) etc.

Arte-Educação no MAC é educar profissionais para museus e principalmente é Meta-Arte-Educação.



## **INTERAÇÃO ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E ARTE-EDUCAÇÃO: SUBSÍDIO PARA A REFLEXÃO E ATUALIZAÇÃO DAS METODOLOGIAS APLICADAS**

*Martin Grossman*

Esta dissertação representa uma tentativa de compreensão da querela contemporânea relativa à questão educativa da arte e à arte em si. Ela se configura em uma interação entre a reflexão acerca da experiência educativa no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a análise da atuação da Disciplina Arte-Educação na contemporaneidade e o discernimento da condição da arte na modernidade - em especial seu desenvolvimento a partir de meados do século XIX.

A estrutura deste trabalho subdivide-se em 3 partes: **“Apresentação ou uma intenção didática na abordagem da Arte Contemporânea”**; **“O desvelar ou uma experiência educativa no museu”** e **“A expressão ou Arte-Educação face a Arte Contemporânea”**, denominações estas referentes às três distintas, mas interagentes fases de uma visita monitorada pelo espaço do MAC-USP (recepção do grupo / visita em si / ateliê):

Na 1ª Parte desta Pesquisa, será caracterizada a intenção da aplicação de uma interferência “didática” na fruição da Arte Contemporânea pelo público. Na 2ª Parte, a proposta é localizar a amplitude desta atuação didática, tanto através da reflexão da atuação do serviço de atendimento ao público estudantil (monitoria) desenvolvida pelo Setor de Arte-Educação do MAC-USP, como também a nível da prática, através de alguns tópicos interagentes que versam sobre certas noções da Arte Contemporânea. A 3ª Parte é a tentativa de compreensão da situação e do papel da Arte-Educação na atualidade, principalmente face à “tradição da ruptura” que permeia o desenvolvimento da Arte Contemporânea. Esta análise baseia-se essencialmente em duas questões: a comparação entre a arte dos artistas e a expressão plástica das crianças, e a manutenção do paradigma READ (Education Through Art) na Arte-Educação de hoje.

Este trabalho visa assim, fornecer subsídios para a reflexão e atualização das metodologias voltadas à educação, que de alguma forma se utilizem do “saber sobre a arte”.

## A ARTE NA ESCOLA: FORMANDO O EDUCADOR DE CRIANÇAS

*Maria Heloisa Toledo Ferraz*

*Mariazinha Rezende Fusari*

A arte e sua metodologia de ensino aprendizagem compõem uma área de conhecimento a ser apreendida por estudantes do 2º grau - Magistério (antigo Normal). Com essas características, a Arte participa junto às demais disciplinas do projeto - "Diretrizes Gerais para o Ensino de 2º Grau: Núcleo Comum e Habilitação Magistério", desenvolvido nos anos 1985-88.<sup>1</sup>

Trata-se de um Projeto do MEC apoiado pela PUC de São Paulo e do qual participaram professores de várias universidades, inclusive da USP, para a elaboração de documentos em todas as disciplinas do 2º grau - Magistério. Este projeto tem como proposta fornecer subsídios para a organização da escola de 2º Grau - Habilitação Magistério - em nível nacional, procurando, entre outros aspectos, articular disciplinas de formação geral e profissionalizantes. A tônica principal, explicitada em cada um dos 25 documentos, é a articulação entre conteúdos e métodos. Dessa forma pretende-se que o aluno de 2º Grau Magistério saiba muito bem os conhecimentos específicos de cada área - em nosso caso, conheça bem ARTE e saiba as metodologias de ensino e aprendizagem desses conhecimentos.

A nossa participação como educadoras ligadas à Arte foi de entrosamento com a equipe, como componentes de uma dinâmica que indicou essas diretrizes do projeto e ao mesmo tempo mobilizou as nossas buscas de fundamentação, metodologia, teorias, bibliografia etc.

Os textos de Arte e Arte-Educação que sustentaram teoricamente o nosso trabalho referem-se a livros, periódicos, pesquisas, publicados no Brasil nas últimas décadas, bem como de autores estrangeiros que trouxeram contribuições significativas para o tema em questão.

A estrutura desta proposta, direcionada a professores de Artes Plásticas, Música, Teatro ... do 2º Grau, organiza-se a partir da conexão de 2 pontos fundamentais:

---

<sup>1</sup> Os documentos, com suas respectivas bibliografias, estão desde 1988 na Secretaria do Ensino de 2º Grau do Ministério da Educação (SESG-MEC), em Brasília.

- saber bem ARTE
- saber bem ser ARTE-EDUCADOR

Quanto às linguagens, procuramos aprofundar mais as Artes Visuais, pois abrangem desde o desenho, a plástica, até a fotografia, teatro, cinema, arquitetura, dança, desenho industrial, publicidade, TV, vídeo, holografia, computação ...

A proposta subdivide-se para dois cursos, que se complementam ao longo dos quatro anos de formação do professor de pré-escola até a 4ª série do 1º Grau:

I - Curso de Arte no 2º Grau Magistério,

II - Metodologia do Ensino de Arte.

Apresentamos em cada documento, como sugestão de programas para esses cursos, um encadeamento de conteúdos básicos a serem trabalhados com o futuro professor de crianças, sempre interligados a procedimentos metodológicos (Arte-educação).

Síntese desses programas:

I - Curso de Arte no 2º Grau Magistério.

1. Noções de História e Teorias da Arte;
2. Breve introdução à História da Arte no Brasil e suas relações com a Arte Latino-Americana e Européia;
3. Visualização, Ambiência e Sonoridade.

II - Curso de Metodologia do Ensino de Arte

1. A Arte na vida social, comunicacional e expressiva da criança
2. Fundamentos metodológicos de Arte-Educação Escolar da Criança.

Conclusão:

Essa proposta foi pensada para ser ponto de partida de outros estudos, pesquisas, que contribuam para a formação desse educador de crianças.

# CRÍTICA E SELEÇÃO DE TRABALHOS DE ARTES PLÁSTICAS - 1ª ETAPA

*Associação de Arte-educadores do Estado de São Paulo - AESP*

*Ana Maria Netto Nogueira (coordenação)*

## **Introdução:**

A justificativa desta pesquisa está ligada à necessidade que se tem, em Arte-Educação, de enfrentar a questão da Avaliação como um movimento capaz de implementar a melhoria do ensino da Arte.

Aplicá-la, durante a realização do VI Salão Paulista de Arte Contemporânea, foi uma questão de ordem prática, visando encontrar uma amostragem de pessoas que já tinham algum interesse voltado para as Artes Plásticas.

Originariamente nossa proposta era mais ambiciosa pretendendo mobilizar alunos de diferentes escolas para dinamizar a visita de estudantes ao Salão. No entanto, abandonamos esse objetivo pelo fato do período de abertura do Salão coincidir justamente com as férias escolares.

Os resultados coletados até o dia 28 de julho/88, foram muito poucos, apenas doze questionários. Por isso os dados que serão apresentados devem ser considerados apenas como uma testagem da pesquisa, demonstrando a necessidade de sua real aplicação em nível mais amplo.

No entanto, fomos beneficiados porque as pessoas que responderam as questões apresentaram condições de teste ótimas pois:

1 - distribuíram-se quanto à idade, na faixa de 11 até a maiores de 25 anos, abrangendo 4 sub-faixas de desenvolvimento:

- pessoas pré-adolescentes;
- pessoas adolescentes;
- pessoas jovens;
- pessoas adultas.

que caracterizam um grupo heterogêneo,

- 2 - a proporção entre homens e mulheres foi estabelecida em 7/5 havendo um equilíbrio para a observação do enfoque masculino em relação ao feminino,
- 3 - apresentaram também, uma diversidade de estágios quanto à grau de conhecimento de Arte, pois ficaram envolvidos alunos 1º, 2º e 3º graus.

### **Resultados da Testagem e Comentários Pertinentes**

O item 1º da pesquisa diz respeito ao sentimento que se tem quando se é avaliado. Observamos que:

- metade dos pesquisadores revelaram um sentimento traumático quanto a experiência da avaliação:  
ansiedade;  
expectativa;  
intimidação.
- a outra metade se dividiu igualmente:  
de um lado os que tem uma postura mais realista:  
curiosidade;  
necessidade de expor;  
interesse;  
de outro, aqueles que apresentaram uma certa excitação:  
“adorando” ser avaliado;  
sentindo-se estimulado;  
sentindo-se desafiado.

O item 2º que tenta levantar as observações pessoais sobre a própria produção, mostra que:

- metade dos pesquisadores prefere não criticar;
- 30% prefere fazer um balanço entre qualidades e defeitos;
- 15% prefere observar as qualidades;
- 5% prefere observar os defeitos.

Comentário: O alto nível de inconsciência da própria produção, pode explicar o fato de um número alto de pessoas, considerarem a avaliação uma experiência traumática.

No item 3º o público natural das produções dos alunos é em ordem decrescente: os colegas (8/12), o professor (6/12), a família (4/12) e por último todos, menos os colegas (2/12).

No item 4º, os resultados reforçam a posição autoritária do professor: só ele tem a palavra (90%) recolhe os trabalhos dá nota sem qualquer comentário ou expõe os trabalhos e faz comentários. Apenas houve uma indicação sobre: toda a classe discute.

O 5º item, levanta as opiniões que são mais consideradas pelos alunos na avaliação dos trabalhos. A própria opinião (7) e a do professor (7) empatam em primeiro lugar. Em seguida a opinião dos colegas, a dos pais e apenas houve uma indicação que apontou todas as opiniões como válidas.

Comentário: Esses dados poderiam ser indicadores de equilíbrio entre Heteronomia e Autonomia?

No item 6º, buscamos levantar o que deveria ser avaliado numa produção plástica.

- 90% das pessoas assinalou que se deve fazer um balanço entre defeitos e qualidades.
- 10% apenas as qualidades e ninguém mencionou os defeitos.

Comentário: Se esses índices revelam a expectativa das pessoas que produzem Arte, em relação à avaliação, será que os júris e a crítica especializada tem feito o seu trabalho levando em conta esses aspectos.

No item 7º os valores apontados para constituir a “QUALIDADE” da produção são: Criatividade (3), a proposta da obra bem Resolvida (2), Beleza (2), Experimentação, Validade em função do tempo e lugar, Expressão da atualidade, Colorido, Detalhes.

No item 8º são atributos dos defeitos: (numa linha decrescente de frequência) a postura acadêmica de repetição de soluções alheias ou a repetição pura e simples de propostas, temas e composição - falta de criatividade - rabiscos inexpressivos - má utilização do espaço - o feio - a falta de empenho - o chute - a falta de autenticidade - ou a utilização indevida do trabalho de outrem.

Comentário: interessante observar que questões de ordem moral são apontadas como defeitos.

No ponto nº 9 os critérios de valor que devem ser adotados na avaliação são: (por ordem de frequência)

- 1 - Criatividade (6)
- 2 - Expressão (4)
- 3 - Composição (4)
- 4 - Técnica e procedimentos de trabalho (4)
- 5 - Combinação das cores (3)
- 6 - Beleza (3)
- 7 - Solução adequada entre a proposta e a solução (2)
- 8 - Qualidade, estilo, o contemporâneo, a réplica das coisas, a limpeza, imaginação, sensibilidade (1).

O ponto 10º da pesquisa foi anulado por formulação ambígua das questões.

O ponto 11º levanta o número de exposições que as escolas promovem e observou-se que 80% dos estabelecimentos de ensino, pelo menos uma vez ao ano, montam exposições dos alunos.

Dos itens 12 a 19 foram reunidas questões sobre a organização e participação dos alunos em exposições. Os dados mais relevantes foram os seguintes:

- 1 - os alunos têm expectativa de participar junto com o professor da organização das exposições,
- 2 - são favoráveis à premiação. “porque a disputa é estimuladora”, “há um atestado de qualidade do trabalho (embora ligado ao gosto do júri)”, “dá para se ter idéia do nível do próprio trabalho”
- 3 - não são favoráveis à seleção: querem ver tudo que é feito sem mediação.

Comentário: Essas colocações destacam dois aspectos: um de ordem geral que se refere ao trabalho de Arte-educação feito nas Escolas criando um clima favorável à fruição artística. O outro, diz respeito ao valor da vivência da apreciação da própria produção e a do outro como formação de consciência crítica.

# I SALÃO NACIONAL DE AQUARELAS DA FASM: O ESTÁGIO DA PESQUISA

*Ana Maria Netto Nogueira*

O estágio da Pesquisa durante a realização do I Salão Nacional de Aquarelas, foi encaminhada uma pesquisa junto aos seus participantes. Entre seus objetivos pretende-se obter um maior conhecimento sobre a técnica de produção artística da Aquarela e também verificar quais os significados dessa prática, nos dias de hoje, a nível nacional.

Considerando-se que o universo dessa pesquisa ficaria limitado ao próprio Salão, foram estabelecidas as seguintes alternativas:

- 1 - Coletar alguns depoimentos exemplares que registrassem em profundidade as experiências de trabalho de artistas reconhecidos e consagrados, ou
- 2 - Recuperar do modo mais abrangente possível, a diversidade das experiências artísticas dos participantes nas suas múltiplas intensidades.

Isto posto, optou-se por direcioná-la no sentido da segunda alternativa e passou-se à definição dos critérios que deveriam reger a amostragem.

Ficou determinado que a amostra acompanharia a proporção observada entre o número de participantes homens e mulheres e que incluiria artistas convidados, selecionados, premiados e recusados.

A forma escolhida para operacionalizar a pesquisa foi de um questionário, constando de 20 itens gerais incidindo sobre diversos aspectos técnicos, elementos de composição, expressão, questões de preferência e consciência (vide em anexo).

Dessa elaboração participaram como consultores membros da Comissão Organizadora do Salão, a artista Iole di Natale e o Professor Wolfgang Pfeiffer.

O grupo formado para o trabalho de campo reuniu alguns alunos do Curso de Educação Artística da FASM e alguns voluntários recrutados entre artistas do próprio Salão.



O trabalho se encontra na fase de coleta dos dados que será concluída juntamente com o término do Salão.

As etapas subseqüentes consistirão em cumprir junto com o grupo de Aquarelistas da FASM, o seguinte rol de atividades:

- 1 - Fazer um registro acumulado dos dados coletados em geral e depois em separado considerando aqueles coletados junto aos homens e mulheres.
- 2 - Fazer a observação dos dados comparando suas frequências e sentido em geral e em separado.
- 3 - Levantar uma série de hipóteses sobre o significado dessas observações.
- 4 - Escolher algumas hipóteses que tenham condições de mostrar alguma ação concreta e efetiva.
- 5 - Tornar público, a nível nacional em todos os fóruns competentes os resultados do trabalho e os compromissos assumidos.

Por proposta dos Aquarelistas da FASM, essa pesquisa tem sido coordenada pela artista plástica e arte-educadora Ana Maria Netto Nogueira e conta com o apoio da Direção e do Departamento de Artes Plásticas desse estabelecimento.

# ARTE NA PRÉ-ESCOLA E O DESENVOLVIMENTO PSICO-MOTOR

*Maria Lúcia Toralles Pereira*

O fracasso escolar nas primeiras aprendizagens tem evidenciado índices preocupantes tanto a nível do sistema escolar brasileiro como do continente latino-americano.

A busca de relações entre uma adequada preparação para a escolaridade e o desempenho nas primeiras séries do 1º grau tem atribuído à pré-escola a responsabilidade de preparar a criança para a aprendizagem da leitura e escrita - aprendizagem que, juntamente com as operações matemáticas elementares, aparece nos primeiros anos de escolaridade como condição de sucesso ou fracasso escolar.

Por outro lado, a concepção de que a “prontidão” para a escolaridade supõe uma relação quase direta com a “maturidade viso-motora e auditivo-motora” tem procurado justificar, na prática pré-escolar, o uso de métodos mecanicistas com base na reprodução e repetição exaustiva de modelos, especialmente os signos alfabéticos e matemáticos. Postura pedagógica que não só restringe o conteúdo pré-escolar ao desenvolvimento de habilidades específicas como atribui à criança uma função passiva no processo de aprendizagem.

A preocupação com a criatividade e com o desenvolvimento da criança num plano mais amplo - trabalhando com diferentes linguagens - situou a questão da arte na educação como tema central da pesquisa.

## **Sobre a Pesquisa**

Formalmente a pesquisa estruturou-se para atender a dois objetivos: definir linhas e diretrizes na orientação da prática em arte-educação a nível pré-escolar; investigar a atuação de uma experiência pedagógica criadora em populações de diferentes extratos sociais, analisando, entre outros aspectos, aqueles que a estrutura escolar oficial costuma caracterizar como pré-requisito para a alfabetização (coordenação viso-motora e auditivo-motora).

A população escolhida constou de três grupos de crianças em idade pré-escolar, num total de 30 crianças. Dois grupos foram constituídos por crianças de extrato social baixo, procedentes de uma creche pública da cidade de Botucatu (SP) - crianças que definiram os Grupos G<sub>1</sub> (controle) e G<sub>2</sub> (experimental). O terceiro Grupo (G<sub>3</sub>) foi constituído por crianças de uma escola particular (extrato social médio), cuja proposta pedagógica incorpora a proposta teórica e metodológica que o trabalho desenvolve.

O grupo controle (G<sub>1</sub>) trabalhou durante um ano letivo com a prática oficial da rede municipal de ensino; o grupo experimental (G<sub>2</sub>) recebeu uma interferência parcial em sua prática, a partir da proposta de arte-educação que a pesquisa desenvolve; e G<sub>3</sub> teve a arte como fundamento de sua prática.

Ao final de um ano escolar, as crianças foram observadas em seu desenvolvimento a partir do exame psicomotor de Soubiran e Mazo, método clínico de indagação psicomotora, amplamente utilizado no campo psicopedagógico.

A observação do perfil psicomotor de cada criança incluiu um conjunto de 22 provas, nas quais foram consideradas tarefas de coordenação global, equilíbrio, coordenação viso-motora, esquema corporal, orientação espacial, orientação temporal e linguagem.

Os dados obtidos e analisados, segundo padrões de desenvolvimento neurológico encontrados na literatura estudada, evidenciaram resultados com uma variação qualitativa significativa em relação às práticas educacionais utilizadas.

Essa variação qualitativa no desempenho das tarefas mostrou-se mais significativa nas provas gráficas e nas provas que exigiram a compreensão de certas formulações verbais de organização espacial e temporal.

No conjunto das provas, as crianças de G<sub>2</sub> e G<sub>3</sub>, grupos que sofreram a interferência da arte em sua prática pedagógica, evidenciaram um perfil psicomotor mais adequado às expectativas da literatura do que as crianças do grupo controle (G<sub>1</sub>). Por outro lado, as crianças de G<sub>2</sub> apresentaram, em relação às crianças de G<sub>3</sub>, uma redução qualitativa no desempenho de algumas tarefas, especialmente em tarefas gráficas.

Se não cabe assegurar que as diferenças entre G<sub>1</sub> e G<sub>2</sub> decorrem unicamente da mudança de postura pedagógica e da interferência da arte nessa postura, não cabe também explicar as variações de G<sub>2</sub> e G<sub>3</sub> fundamentando-se unicamente nas

diferentes condições sócio-culturais. Isto exigiria, entre outras coisas, condições integrais de interferência na prática pedagógica de G<sub>2</sub>.

Contudo, os dados obtidos pela pesquisa empírica ganham consistência no quadro teórico que embasa o trabalho e abrem espaço para que se compreenda e valorize, no processo de aprendizagem, a capacidade criadora de uma criança não só enquanto expressão e comunicação, mas como atividade estruturadora que capacita a criança a escolher em cada momento vivido aquilo que para ela é relevante, interligando-o a outros momentos através de desdobramentos mais amplos no espaço e mais móveis no tempo. Os processos criativos estão diretamente relacionados às descobertas de possíveis alternativas e à busca constante de estratégias para agir com autonomia e sentir-se capaz diante de situações emergentes.

A literatura mostra que, embora a fluência de uma habilidade decorra da repetição no uso dessa habilidade, a sua formação envolve processos de construção contínuos, nos quais a atividade criadora assume uma relevância expressiva. A concepção de conceitos e formulação de respostas a solicitações, que se definem pela capacidade de elaborar estratégias para execução de atos voluntários - ideação - juntamente com o desenvolvimento das habilidades motoras, são fases que integram um conjunto de fatores essenciais para execução de movimentos finos, necessários na escrita e em outras expressões práticas.

Portanto, se existe uma base cognitiva e criativa que influencia toda conduta psicomotora (escrita, desenho, verbalização, etc.) a participação ativa - criadora - da criança no processo de escolarização não pode ser ignorada.

Assim, os resultados obtidos e as questões que o trabalho gerou apontam caminhos e demarcam um campo de estudo para novas investigações, nas quais se mostra necessário uma análise mais cuidadosa sobre o papel da arte e da criatividade no processo de alfabetização.

## Bibliografia

(Estas referências bibliográficas dizem basicamente respeito às questões destacadas neste resumo)

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual*. São Paulo, EDUSP, 1980.

BASTROM, J.A. et alii. *Exame clínico neurológico*. México, La Prensa Medica Mexicana, 1970.

- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- FERREIRO, E. & TEBEROSKY, A. *Psicogênese da língua escrita*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1986.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- \_\_\_\_\_. & ANTONIO, F. *Por uma pedagogia da pergunta*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.
- LE BOULCH, J. *O desenvolvimento psicomotor: do nascimento até 6 anos*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1984.
- LEFÉVRE, B.A. *Exame neurológico evolutivo*. São Paulo, Sarvier, 1975.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1984.
- PIAGET, J. *A equilibração das estruturas cognitivas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A formação do símbolo na criança*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- SAUNDERS, R. *Relating art and humanities to the classroom*. Iowa, W.C. Brown Publ., 1977.
- SOUBIRAN, G.B. & MAZO, P. *La réadaptation scolaire des enfants intelligents par la rééducation psychomotrice*. Paris, Doin, 1971.

# ESTUDO COMPARATIVO DAS FESTIVIDADES RELIGIOSAS POPULARES DA MEDIANEIRA E DA POMPÉIA NO BRASIL E DE VERDÚN E SAN CONO NO URUGUAI: ANÁLISE ESTÉTICA E ANTROPOLÓGICA.

*Ivone Mendes Richter (coordenação)*

*Antonio Diaz*

*Marita Fornaro*

Este trabalho tem por objetivo o estudo e valorização do patrimônio cultural da região de Santa Maria, RS, através da análise de festividades religiosas e seu contexto, e sua comparação com manifestações religiosas que acontecem no Uruguai, buscando a compreensão de aspectos sócio-culturais do Cone Sul por meio de uma interpretação antropológica e estética.

Para sua execução, o projeto recebe auxílio do CNPq, e conta com a participação de pesquisadores uruguaios, do Ministério de Educação e Cultura do Uruguai, das áreas de antropologia e etnomusicologia.

A relação das Ciências Sociais com a Arte vem sendo proposta por estudiosos de ambos os campos, pelo enriquecimento mútuo que esta abordagem propicia.

Também as modernas tendências da Arte-Educação apresentam o respeito à multi-culturalidade e a busca da consciência cultural como posicionamentos essenciais do arte-educador na preservação da identidade cultural.

Para este enfoque torna-se necessária uma visão multidisciplinar que permita o intercâmbio de diferentes marcos teóricos e metodologias de trabalho.

A escolha das festas incluídas nesta proposta comparativa baseou-se em sua representatividade nas principais regiões:

- 1) Romaria de Nossa Senhora Medianeira, na cidade de Santa Maria, de marcas características urbanas;
- 2) Romaria de Nossa Senhora da Pompéia, na região de Santa Maria, festa rural representativa da área de colonização italiana;

3) Festa da Virgem de Verdún, peregrinação de importância nacional do Uruguai;

4) Festa de San Cono, também de origem italiana, mas de características urbanas.

As festividades foram encaradas como Sistemas de Comunicação Social, com especial atenção aos subsistemas de comunicação não verbal, que aparecem carregadas de simbolismo e que refletem a complexa rede de relações existentes entre os membros da comunidade protagonista. Desta forma a festa não é encarada como um fato isolado, mas como uma totalidade, como um complexo ou um sistema.

O trabalho desenvolveu-se como um enfoque basicamente sincrônico, com um suporte histórico que permitisse explicar as estruturas nucleares e as mudanças das manifestações estudadas. O levantamento realizado obedeceu à multiplicidade de abordagens, segundo as especializações dos pesquisadores, incluindo observação sistemática direta e participante, entrevistas informais e focalizadas, coleta de histórias de vida, inventário fotográfico de aspectos da cultura material, registro sequenciado de atividades tradicionais (principalmente na área rural), levantamento de planos e mapas e registros sonoros de diferentes aspectos das celebrações, especialmente das manifestações musicais.

A área de Antropologia Visual foi especialmente adequada para o trabalho multidisciplinar, e para abertura de novos caminhos de aproximação à cosmovisão dos protagonistas dos fenômenos.

Para que esta análise fosse possível, o levantamento visual foi realizado sob diferentes enfoques:

- enfoque antropológico, atendendo-se principalmente à comunicação gestual dos participantes as devoções, como uma das expressões visuais do relacionamento entre eles e o Sagrado, e realizando-se também registros sequenciados de atividades sociais, lúdicas ou relacionadas com a alimentação;
- enfoque estético, atendendo às manifestações visuais do culto, das vestimentas e das imagens nas devoções;
- enfoque de comunicação visual, preocupando - se basicamente com a "leitura" da informação através do registro da imagem.

O trabalho encontra-se em fase de processamento do material coletado, organização de arquivo fotográfico e temático e estudo analítico deste material.

Nas etapas de levantamento de campo e processamento a pesquisa está contando com a colaboração de duas equipes de apoio, uma no Brasil e outra no Uruguai, constituídas de estudantes da Universidade Federal de Santa Maria e da Escola Nacional de Dança, Divisão Folclore, do Uruguai.





---

**COMITÊ DE CONSERVAÇÃO E MATERIAIS /  
COMITÊ DE CURADORIA**

---



# INVESTIGAÇÃO SOBRE MÉTODOS SIMPLES DE SANEAMENTO AMBIENTAL EM MUSEUS

*Augusto Froehlich*

## 1. Clima. Temperatura e Umidade relativa do Ar

### 1.1. Estudo do Clima da Sala de Exposição

A sala de exposição do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, instalado em prédio projetado para moradia de estudantes, apresenta condições especialmente inadequadas para a conservação do acervo. Este diagnóstico foi possível de forma imediata, dadas as características da construção, e o estado geral do material exposto.

Contando com recursos extremamente limitados, realizou-se levantamento do clima durante o dia e ao longo de um ano. Foram utilizados higrômetros, termômetros e termohigrógrafos. As condições internas e externas ao prédio foram sempre comparadas para uma avaliação mais acurada do problema.

Os resultados desse levantamento mostram um ambiente muito instável e com extremos de temperatura e de umidade relativa do ar, os últimos muito preocupantes. Foram ainda detectadas as principais causas, relacionadas com deficiências de isolamento da sala com relação ao exterior: ventilação excessiva, paredes muito finas, excesso de janelas, recobrimento externo das paredes pouco refletor, penetração de água de chuva. Contribuíam também outros fatores, como divisórias internas que provocavam convecção, falta de vitrines, etc.

### 1.2. Testes de Recobrimentos Refletores

Um dos principais fatores de instabilidade é o excesso de janelas, permitindo entrada ou formação de calor a partir da luz solar. Mesmo estando protegidas por tinta aluminizada ou persianas, a formação de calor é intensa. Na verdade constatou-se que a tinta funcionava mais como produtora de calor que como refletora.

Dentro das limitações estruturais do edifício e do orçamento apertado, resolveu-se estudar um material de recobrimento econômico e eficiente.

Com o auxílio de 10 termômetros instalados em janelas tratadas com materiais diferentes, por dentro ou por fora das vidraças, e também por fora dos painéis que fecham a fachada do edifício, determinou-se quais os tratamentos mais convenientes.

### **1.3. Tratamento das Paredes**

O interesse de um trabalho como esse vai além dos objetivos práticos, pois constitui importante oportunidade para testar e aprender sobre fenômenos climáticos em interiores e seu controle.

Assim, o tratamento foi subdividido em etapas, de forma a se poder aferir o alcance de cada uma delas, obtendo-se conhecimento que poderá auxiliar outros museus e ainda bom controle de todo o processo.

Uma primeira etapa já foi realizada, com a pintura das janelas e a vedação das venezianas fixas, todas de uma das paredes. Os resultados apareceram positivos, com os termohigrôgrafos registrando diminuição das interferências provocadas por ventos e a manutenção da sala reportando uma dramática redução na entrada de poeira (extremamente danosa para os objetos).

O estudo-tratamento prosseguirá agora com o fechamento das janelas da outra fachada. Os dados de clima estão sendo constantemente coletados. Os resultados finais serão analisados e reunidos em trabalho que será proposto para a publicação.

### **1.4. Vitrines**

Também apresentam problemas as vitrines do Museu. Os diversos tipos estão sendo estudados, especialmente quanto à estabilidade climática. Deverão ser testados métodos e materiais alternativos à sílica-gel, muito cara. Efeitos da iluminação, da falta de vedação, da poluição por fatores endógenos e exógenos, de materiais de fabricação e de revestimento e das próprias peças expostas estarão sendo analisados. Os resultados deverão ser preparados para publicação, mas ainda a longo prazo.

## 2. Iluminação

Outro fator de degradação importante num Museu é a iluminação. No MAE, o problema principal é o da distribuição irregular da luz, além do emprego de luminárias de baixo rendimento e de lâmpadas inadequadas.

A investigação sobre o problema foi iniciada com um levantamento e registro em planta da distribuição de luz ao longo da exposição. Serão ainda feitas plantas localizando objetos de diversas classes de sensibilidade e de refletância.

Após esse procedimento inicial, serão estudadas as alternativas possíveis, escolhendo-se a mais conveniente. O passo seguinte, de implantação da alternativa eleita, será monitorado, registrando-se os resultados da mesma forma que no início, facilitando-se a comparação e a avaliação dos resultados.

Aqui, não esperamos tratar-se de pesquisa inovadora em termos de materiais ou de métodos de iluminação. Sua principal qualidade deverá residir no próprio método de trabalho, que, esperamos, possa ser contribuição de utilidade para outras situações.

## CONSERVAÇÃO DA ARTE PLUMÁRIA BRASILEIRA

*Carlos Régis Leme Gonçalves*

Os artefatos plumários constituem, sem dúvida, um dos ítems mais significativos do patrimônio histórico e artístico nacional.

Para muitos especialistas os adornos de penas, característicos dos grupos indígenas brasileiros, representam uma das mais altas expressões artísticas já atingidas no continente, opinião confirmada pelo fascínio do público atraído pelas exposições de etnografia brasileira realizadas nos últimos anos no Brasil e no exterior.

A importância desse acervo para a compreensão das culturas indígenas foi descrita com muita propriedade pelos antropólogos Darcy e Berta Ribeiro ao afirmarem que “a imagem visual que nos ocorre mais espontaneamente quando pensamos em índios é a de figuras nuas empenachadas (...). Toda a copiosa documentação iconográfica que se vem acumulando desde o século da descoberta os representa assim, invariavelmente envoltos em mantos de plumas ou profusamente adornados com enfeites de penas. É provável que esta imagem esteja muito próxima da que os índios fazem de si mesmos (...). Embora frequentemente associada a diversas esferas da cultura, a plumária jamais perde seu caráter de pura expressão artística (...). Nesta linguagem muda de conteúdos manifestos mas tão altamente expressiva de valores estéticos é que os índios do Brasil exprimiram mais vigorosamente sua alegria de viver, a grandiosidade de seus cerimoniais e, sobretudo, a oportunidade de realização estética de que gozaram enquanto puderam manter sua autonomia cultural”.<sup>1</sup>

Essa extraordinária arte, nascida da mais prodigiosa e variada fauna ornitológica - a da floresta amazônica, que representa um sexto de todas as espécies de avifauna universal<sup>2</sup> está condenada a desaparecer. As principais causas são, de um lado, a destruição das sociedades indígenas (para entender a

---

<sup>1</sup> Ribeiro, B.G. e Ribeiro, D. *Arte Plumária dos Índios Kaapor*. Rio de Janeiro, Civ. Bras., 1975. p. 11 a 19.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 26.

gravidade dessa tragédia basta mencionar que nos últimos 60 anos desapareceram 87 grupos tribais<sup>3</sup> e de outro a devastação dos territórios indígenas, provocando a extinção ou diminuição de várias espécies de aves.

Nos museus do Brasil e do exterior, felizmente, estão guardados milhares de adornos coletados nos últimos 350 anos.

A transferência para as reservas dos museus, no entanto, não significa, lamentavelmente, a garantia de preservação dessa arte para as gerações futuras, mas sim, frequentemente, apenas o início de um longo período de agonia. Um levantamento nos registros certamente indicaria um número espantoso de peças desaparecidas na maioria dos acervos destruídas pelos insetos, pela umidade, pela exposição prolongada e outros problemas de conservação. Chega a ser inquietante a forma quase rotineira que assume o chamado “descarte” de peças presumivelmente irrecuperáveis.

As causas dessa situação são diversas. Dentro do quadro reconhecidamente precário da conservação do patrimônio cultural brasileiro em qualquer campo a situação dos acervos etnográficos é a pior possível. Existem pouquíssimos profissionais, não há laboratórios especializados, cursos, programas de pesquisa. Sobretudo falta uma metodologia de conservação que, cabe sublinhar, só pode ser desenvolvida aqui, pois trata-se de acervo nativo, muito peculiar. Nos acervos de etnologia os artefatos mais sensíveis às agressões do ambiente são justamente os artefatos plumários, material orgânico altamente biodegradável e deformável.

O projeto de pesquisa descrito a seguir tem por objetivo analisar os problemas e soluções ligados à conservação da arte plumária brasileira visando oferecer uma referência aos conservadores, antropólogos e curadores dos museus nacionais.

Os pontos centrais a serem abordados são:

1. Estudo dos materiais e técnicas construtivas do ponto de vista da conservação - É cada vez mais rica e detalhada a bibliografia disponível sobre o artesanato indígena, mas especificamente do ângulo do comportamento dos materiais, de suas características físico-químicas, existem poucos estudos publicados. O material básico nos artefatos plumários - as penas - são compostos basicamente de um tipo de proteína (a queratina) mas podem receber inúmeras modificações na sua cor, textura, forma e outras características através de diferen-

---

<sup>3</sup> Melatti, J.C. - *Índios do Brasil*. São Paulo, Hucitec, 1986, 5 ed.. p. 29.



tes técnicas de tingimento, talhe e outros preparativos com vistas à utilização nos adornos. Além disso os artefatos em geral apresentam-se como um agregado de materiais muito diferentes entre si, associando às penas fibras animais e vegetais, resinas, pigmentos, ceras etc., tornando o problema da conservação mais complexo. O projeto de pesquisa prevê, portanto, o estudo detalhado dos materiais mais frequentemente utilizados com o objetivo de fundamentar uma tecnologia de conservação.

2. Estudo das causas da deterioração - Em relação a esse tema uma grande atenção será dada às seguintes questões.

- i. biodegradação da queratina (ataques de insetos, fungos etc);
- ii. manipulação, embalagem e transporte dos artefatos;
- iii. condições ambientais das reservas;
- iv. condições de exposição (em particular tipos de fixação, vitrinas e iluminação);

3. Estudo de métodos e filosofia de conservação e restauro, abrangendo os seguintes itens:

- i. ética da conservação e limites das intervenções - o papel dos conservadores e dos etnólogos (um dos problemas fundamentais que será abordado nesse segmento será a discussão das dúvidas levantadas pela prática cada vez frequente por parte dos curadores do emprego de mão-de-obra indígena na restauração de peças dos acervos dos museus);
- ii. métodos de embalagem e manipulação - entre as causas mais frequentes de dano das peças está a manipulação incorreta, provocando o rompimento de cordões, deformações etc, sendo instrumentos essenciais para diminuir esses problemas a adoção de normas rígidas de manipulação e o emprego de técnicas corretas de embalagem;
- iii. métodos de imunização e limpeza - o uso de métodos totalmente inadequados de imunização e limpeza são o segundo fator em importância na deterioração das peças dos museus e, portanto, um dos objetivos centrais do projeto será discutir diferentes opções para esses cuidados básicos de profilaxia dos acervos;

- iv. métodos de restauro - discussão de casos de restauro de valor exemplar, além da revisão crítica dos procedimentos tradicionais nos museus brasileiros.

O projeto aqui esboçado, em fase inicial de desenvolvimento, tem como ponto de partida trabalhos e observações feitos pelo autor nos últimos dezesseis anos junto a instituições como o Museu Paulista, o Museu de Arqueologia e Etnologia, o Acervo Plínio Ayrosa, o Museu da PUCCAMP (SP), o Museu Paranaense Emílio Goeldi (PA), a coleção Eduardo Galvão (DF), o Museu Pigorini (Itália), o Museu do Homem (França) e coleções diversas. Contando com o apoio formal da Fundação Nacional Pró-Memória, mas sem qualquer fonte de financiamento o projeto vem se desenvolvendo, com bastante dificuldade, como um programa pessoal de trabalho. O entusiasmo com que conservadores, etnólogos, químicos e outros profissionais tem respondido aos pedidos de colaboração para o andamento do projeto acendem, no entanto, a esperança de que este possa vir a se constituir em um trabalho de equipe e de cooperação interdisciplinar.

## EM BUSCA DA ESSÊNCIA: UMA EXPOSIÇÃO DIRIGIDA AO OLHO E À SENSIBILIDADE

*Gabriela Suzana Wilder*

A perplexidade que ainda hoje domina a maioria do público diante de uma tela monocromática, de um cubo de espuma de borracha que vibra e ressoa, de uma placa de ferro dobrada, de obras que intimidam por suas grandes dimensões ou incomodam pela sua pobreza de elementos, levou-nos a partir da convicção de que a sensibilidade e a capacidade de ver podem ser enriquecidos pelo conhecimento e aguçados pela educação - a reunir obras representativas da corrente surgida com arte moderna, que reduz os trabalhos as suas categorias próprias espaciais e visuais e à exploração das propriedades de sua matéria. Ou seja, “Em Busca da Essência. Elementos de Redução na Arte Brasileira” apresentou trabalhos que exploram as qualidades inerentes e latentes de seus materiais, com atenção especial para a espacialidade e as possibilidades da cor.

O objetivo dessa exposição, elemento integrante da 19ª Bienal Internacional de São Paulo foi, através das obras apresentadas, despertar o visitante não especializado para as questões plásticas tão caras à arte dos últimos cem anos, na sua procura utópica de criação de um código próprio, que represente espaço / não espaço, permanência, presença, tempo/movimento x tempo interior / atemporalidade, cor suporte x cor significativa, arte / não arte / limite da arte. E, desta forma, prepará-lo para uma melhor apreciação de toda a arte contemporânea.

Portanto nunca pretendeu ser uma mostra exaustiva e histórica de todos os artistas brasileiros que nos últimos 25 anos tiveram alguma ligação com a questão da busca da essência ou do minimalismo, mas sim uma escolha deliberada de alguns artistas que, com competência e criatividade, refletiram sobre o fazer artístico calcados na vertente da arte pelo seu próprio valor (arte pela arte).

## ACERVOS PAULISTANOS - ARTE SOBRE PAPEL

*João Spinelli*

Cinco mil gravuras originais aguardam o olhar atento e diligente, de pesquisadores em Artes Plásticas, aos acervos gráficos do MASP, MAC, MAM, MAB, Lasar Segall, Pinacoteca do Estado e Biblioteca Mário de Andrade.

O acesso às obras, antecipadamente, levará o comprovado pesquisador a descobrir que impressões técnicas tradicionais (xilo, lito, água-tinta, água forte, buril e ponta-seca) convivem harmoniosamente com processos contemporâneos (pochoir, foto-mecânica, xerox, heliografia) aliados, muitas vezes, ao recente uso do computador.

Além da fantástica coleção documental da obra gravada de Marcelo Grassmann: 336 imagens (xilos, lito e metal), que sozinha, de antemão, exigirá uma pesquisa especial, a Pinacoteca do Estado (Av. Tiradentes, 141) registra, na seção nacional, gravuras de Carlos Oswald, Babinsky, Mário Gruber, Vittorio Gobbis, Osvaldo Goeldi e na seção internacional Philippe Galle (1537-1612) e Rembrandt (água-forte realizada em 1651).

O Museu de Arte Moderna, situado no Parque Ibirapuera, apresentará a magia gráfica de *Plenilúnio*, uma ousada xilogravura (102 x 190 cm) de Maria Bonomi ao lado de dois conjuntos significativos de obras gravadas por Arthur Luiz Piza (68 imagens) e por Lívio Abramo (28 gravuras de técnicas e fases diferentes).

Já o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubrind (Av. Paulista, 1578) junto a seu valioso acervo de pinturas e esculturas, premiará visualmente o pesquisador atento com obras gravadas por Goya (cinco águas-fortes da série *Tauromaquia*) e gravuras de Kaethe Kollwitz, Roland Cabot E. Chatiine, Sam Francis, sem contar as inúmeras obras de gravadores brasileiros.

O Museu Lasar Segall (Rua Afonso Celso, 362) permitirá o acesso às imagens gravadas pelo mestre expressionista, entre 1908 e 1950 num total de 221 diferentes impressões (xilo, lito e uma gravura em metal). Além do acesso a pesquisadores, o museu organiza, com este acervo gráfico, exposições temporárias, no próprio espaço ou exposições itinerantes em escolas, centros culturais, bibliotecas e museus de inúmeras cidades brasileiras. Conserva também algumas matrizes originais do autor, que, inclusive, permitiram a reedição

póstuma das gravuras *Marinheiro e Chaminé*. Além das 221 gravuras citadas anteriormente o MLS também documenta obras de artistas expressionistas, incluídas no álbum *O Grupo Secessão de Dresden*; Otto Dix, Wilhekkrott, Otto Lange e Constantin von Mistschke-Collande.

Apesar do número reduzido de obras gravadas, apenas 272 imagens, o Museu de Arte Brasileira (Rua Alagoas, 903) apresenta um belo conjunto de xilogravuras de Osvaldo Goeldi e Fayga Ostrower.

Mais da metade das obras gráficas paulistanas, estão sob os cuidados das duas sedes do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e das duas salas (Artes e Raridades) da Biblioteca Mário de Andrade. O MAC-USP (Parque do Ibirapuera/Pavilhão das Bienais e o MAC/Cidade Universitária) é, no setor de gravuras, o museu mais atualizado, dinâmico e arquiva, inclusive, todas as técnicas gráficas: das tradicionais às contemporâneas, tanto de artistas brasileiros e internacionais. Além deste acervo atualizado de mídias diversas, o museu reserva aos estudiosos e entusiastas da gravura, surpresas admiráveis, como as seis litografias de Pablo Picasso. Além de Picasso e de excelentes gravadores brasileiros Goeldi, Segall, L. Abramo, Renina, Bononi, Babinsky, Evandro Jardim etc.) o MAC-USP documenta, em seu arquivo, gravuras de Hans Arp, Marc Chagall, Yozo Hamaguchi, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Alfred Kubin, Wilfredo Lam, Henri Laurens, Le Corbusier, Roberto Matta, Giorgio Morandi, Roman Opalka, Paolozzi, Antonio Segui, Rufino Tamayo, Jena Tinguely, Pierre Souldages - Um admirável conjunto formado principalmente, pelas doações do infatigável criador das Bienais de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho e pelo acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A biblioteca Mário de Andrade (Rua da Consolação, 94) conserva em sua sede imagens gráficas arquivadas pelo entusiasmo e dedicação, entre outros, de Sérgio Milliet e Maria Eugênia Franco. As Salas de Arte e Raridades documentam todas as técnicas tradicionais do gravar. Na "Sala de Raridades" o pesquisador, com entusiasmo, se deparará com gravuras de Rembrandt, Durer, Debret, Rugendas, Matisse (toda a série Jazz, que muitos museus estrangeiros gostariam de possuir), Picabia, Portinari, Di Cavalcante, Leskoschek, Tarsila, Santa Rosa, Lívio Abramo (a série completa de *Pelos Sertões*, Iberê Camargo, Caribé, Enrico Bianco, Clovis Graciano, e na "Sala de Arte", séries e álbuns completos de Renina Katz, Cícero Dias, Milton Dacosta, Lasar Segall, Djanira, Flávio de Carvalho, Osvaldo Goeldi (série de 10 xilogravuras, datadas de 1930), Marcelo Grassman, Scliar, Darel, João Câmara, Berco Udler, Lula Cardoso Aires, L. Charoux, Odriozola, Wesley Duke Lee, Carlos Prado, Aldo Bonadei, F. Krajcberg e o pitoresco álbum *Igrejas Barrocas Brasileiras*, com seis xilogravuras expressionistas, datadas de 1967, do polêmico e performático José Roberto Aguillar.

## ARTISTA/CRÍTICO: DOIS INICIADORES DO RIO GRANDE DO SUL - ANGELO GUIDO E FERNANDO CORONA

*Blanca Brites*

A idéia geradora dessa exposição está vinculada à temática “Construção da História da Arte no Brasil”, assunto do 13º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, que este ano se realiza em Porto Alegre. Dentro desse tema e buscando particularmente o conhecimento de uma historiografia da arte regional, propusemos a Curadoria de uma exposição dos artistas ANGELO GUIDO (1893 - 1969), pintor, e FERNANDO CORONA (1895 - 1979), escultor, como evento paralelo a este Colóquio.

A importância desses artistas decorre do fato de terem conciliado, em caráter pioneiro nos anos 40 no Rio Grande do Sul, duas atividades simultâneas e de igual relevância: atividade plástica - prática; e atividade teórica - escritos sobre arte. Associar esses dois interesses foi possível pelo papel que GUIDO e CORONA desempenharam no panorama artístico do Rio Grande do Sul, numa época em que as informações sobre arte estavam mais associadas aos eventos da burguesia local do que as atividades realmente formadoras e críticas dos acontecimentos artísticos que marcavam época.

Os antecedentes que levaram à elaboração dessa curadoria estão vinculados à nossa atividade docente, relacionada especialmente à questão da conscientização sobre as interferências recíprocas existentes entre teoria e prática, bem como a nossa atividade enquanto responsável pelo Acervo Artístico de Porto Alegre na qual está sempre presente a preocupação em resgatar a memória de nossa história artística e regional.

Angelo Guido e Fernando Corona viveram em suas trajetórias “coincidências históricas”: imigrantes italiano e espanhol respectivamente, ambos foram gaúchos por opção e trouxeram uma sólida bagagem cultural européia de formação clássica; além disso, tiveram importante papel na formação de novas gerações de artistas enquanto professores do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. O fato de pertencerem à mesma geração, levou-os a se posicionarem frente aos mesmos acontecimentos artísticos, como por exemplo o “Movimento Modernista”. Em situações como esta evidenciam-se, no entanto, as diferentes posturas, tanto teórica como prática, que marcaram cada um desses artistas.

Direcionamos a exposição em um sentido didático informativo que mostre ao público habitual do Museu de Arte do Rio Grande do Sul as diversas atividades, tanto no campo das artes plásticas como nos escritos teóricos, que os dois artistas desenvolveram, procurando, assim, propiciar um conhecimento mais abrangente da vivência de nossa história artística. Para tanto, selecionamos pinturas e esculturas desses artistas, bem como textos da época, nos quais é possível uma identificação da postura de cada um deles.

As obras selecionadas para essa exposição aos acervos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes da UFRGS e das pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli, instituições que participaram na promoção desse evento.

A pesquisa para essa curadoria inclui o levantamento das obras publicadas por GUIDO e CORONA num período aproximado de 30 anos, no qual eles desenvolveram uma atividade contínua, publicando sistematicamente matérias sobre arte em jornais de Porto Alegre, assim como livros. Contamos também com a colaboração das famílias dos artistas que nos forneceram documentos fotográficos, manuscritos, assim como cadernos de croquis pertencentes a ambos. Para essa exposição foram montados painéis com dados biográficos dos dois artistas, como complemento informativo. Em outros painéis foram apresentados textos teóricos nos quais é possível perceber uma clara relação entre a postura teórica de ambos e as respectivas obras plásticas. Esse material propiciou uma visão ampla dos percursos teóricos e plásticos desenvolvidos pelos dois artistas.

Com essa exposição pretendemos, enfim, evidenciar as interações recíprocas entre o fazer plástico e teórico nas obras de ANGELO GUIDO e FERNANDO CORONA.

---

## **ANEXO**

---





## PROGRAMA

Dia 17 de novembro de 1988

### SESSÃO DE ABERTURA

Dia 18 de novembro de 1988 - Manhã

### COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

Presidente: Aracy A. Amaral

"A AVENTURA SURREALISTA E SUAS LIGAÇÕES COM A AMÉRICA LATINA"  
Sérgio Lima - SP

"A MODERNIDADE PICTURAL ARGENTINA E SUAS RELAÇÕES COM O RÉTOUR A L'ORDRE FRANCÈS"  
Maria Lúcia Bastos Kern - RS

"O INÍCIO DA CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: DEBATE"  
Lisbeth Robello Gonçalves - SP

"A ESCOLA GUIGNARD NA CULTURA MODERNISTA DE MINAS"  
Ivone Luzia Vieira - MG

"PAIM - PINTOR NACIONALISTA"  
Ruth Sprung Tarasantchi - SP

"ANTONIO VIRZI"  
Irma Arestizabal - RJ

"ADRIANA JANACÓPULOS: UMA RECUPERAÇÃO"  
Marta Rossetti Batista - SP

"EMMA E RICARDO KOCH, ARTE-EDUCADORES E ARTISTAS PLÁSTICOS"  
Adalice Araújo - PR

"ARQUIVO LASAR SEGALL: SIGNOS DE UMA VIDA"  
Vera D'Horta Beccari - SP

Dia 18 de novembro de 1988 - Tarde

### COMITÊ DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

Presidente: Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

"EXPOSIÇÕES COLETIVAS BRASILEIRAS NO EXTERIOR NAS DÉCADAS DE 1930/1940"  
Walter Zanini - SP

"DUAS COLEÇÕES DE ARTE NOS ANOS 20 AOS 40 (SÉCULO XX): BRUNO LOBO E FREDERICO BARATA NO RIO DE JANEIRO. RAÍZES DESDE 1918 E IMPORTÂNCIA DO SALÃO REVOLUCIONÁRIO DE 1931. REFERÊNCIA COMPARATIVA FINAL A TRÊS COLEÇÕES POSTERIORES (JOSIAS LEÃO, JAYME DE BARROS E GILBERTO CHATEAUBRIAND)"

Mario Barata - RJ

"ARTESANATO, ARTE E INDÚSTRIA"

Ana Maria Belluzzo - SP

"SOBRE CERÂMICA: 1. UMA TERRACOTA DA OFICINA DOS DELLA ROBBIA NO RIO DE JANEIRO; 2. O SERVIÇO DO REINO UNIDO: PRESENTE DO IMPERADOR DA CHINA?"

José Roberto Teixeira Leite - SP

"AZULEJO DA BAHIA: UM MEIO POÉTICO"

Olimpio Pinheiro - PR

"DO MAM AO MAC - HISTÓRIA DE UMA COLEÇÃO"

Aracy Amaral - SP

"NOVAS FIGURAÇÕES, NOVO REALISMO E NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA (1963-1968): CONSIDERAÇÕES"

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado - SP

"O SISTEMA DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL NOS ANOS 60/70"

Maria Amélia Bulhões Garcia - RS

"ESGOTAMENTO DAS FORMAS E RUPTURA?"

Elza M. Ajzenberg - SP

Dia 18 de novembro de 1988 - Manhã

## **COMITÊ DE LINGUAGENS VISUAIS**

Presidente: Regina Silveira

"A QUESTÃO DA PESQUISA EM ARTES"

Silvio Perini Zamboni - SP

"ARTE POPULAR - POSSIBILIDADES COMO ARTE ERUDITA"

Berenice Gorini - RS

"FIBRA METÁLICA - UMA LINGUAGEM TÊXTIL"

Ana Maria Norogrande - RS

"PROJETO TRANSFIGURAÇÕES DA PEDRA Nº 4"

Zoravia Bettiol - SP

"INTERTEXTUALIDADE E INTERGESTUALIDADE EM PINTURA: UM TRABALHO EM DESENVOLVIMENTO"

Vivian I. Gottheim - SP

"VÉRTICE E DIEDRO. UMA REVISÃO DO QUADRO PERSPECTIVO ALBERTIANO"  
Regina S. Silveira - SP

"EM BUSCA DE UM ESPAÇO RITUAL DO FEMININO NAS EXPRESSÕES VISUAIS: O ESPAÇO DA COR"  
Anna Barros - SP

"ARTE POSTAL: UMA EXPERIÊNCIA COM PAULO BRUSCKY"  
Maria Lúcia Moralles Silva Gomes - SP

Dia 18 de Novembro de 1988 - Tarde

**COMITÊ DE ARTE-EDUCAÇÃO**

Presidente: Ana Mae Barbosa

"ARTE-EDUCAÇÃO E MUSEU DE ARTE. O CASO MAC"  
Ana Mae Barbosa - SP

"INTERAÇÃO ENTRE ARTE CONTEMPORÂNEA E ARTE-EDUCAÇÃO"  
Martin Grossmann - SP

"ARTE NA ESCOLA. FORMANDO O EDUCADOR DE CRIANÇAS"  
Maria Heloísa Toledo Ferraz e Mariazinha Rezende Fusari - SP

"CRÍTICA E SELEÇÃO DE TRABALHOS DA ARTES PLÁSTICAS NO CONTEXTO DO PROCESSO DE EDUCAÇÃO I"  
Associação de Arte-Educadores do Estado de São Paulo (Ana Maria Netto Nogueira) - SP

"O ESTÁGIO DA PESQUISA - I SALÃO NACIONAL DE AQUARELAS DA FASM"  
Ana Maria Netto Nogueira - SP

"ARTE NA PRÉ-ESCOLA E DESENVOLVIMENTO PSICOMOTOR"  
Maria Lúcia Toralles Pereira - SP

"ESTUDO COMPARATIVO DAS FESTIVIDADES RELIGIOSAS POPULARES DA MEDIANEIRA E DA POMPÉIA NO BRASIL, E DE VERDUN E SAN CONO NO URUGUAI: ANÁLISE ESTÉTICA E ANTROPOLÓGICA"  
Ivone M. Richter - RS

Dia 19 de novembro de 1988 - Manhã

**COMITÊ DE CONSERVAÇÃO E MATERIAIS / COMITÊ DE CURADORIA**

Presidente: José Roberto Teixeira Leite

"INVESTIGAÇÃO SOBRE MÉTODOS SIMPLES DE SANEAMENTO AMBIENTAL EM MUSEUS"  
Augusto Froehlich - SP

"PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO DE ARTE PLUMÁRIA"  
Carlos Régis Leme Gonçalves - SP

"EM BUSCA DA ESSÊNCIA: UMA EXPOSIÇÃO DIRIGIDA AO OLHO E À SENSIBILIDADE"

Gabriela Suzana Wilder - SP

"ACERVOS PAULISTANOS - ARTE SOBRE PAPEL"

João Spinelli - SP

"ARTISTA-CRÍTICO: DOIS INICIADORES NO RIO GRANDE DO SUL. ANGELO GUIDO, FERNANDO CORONA"

Blanca Brites - RS

Dia 19 de novembro de 1988

### **Sessão Plenária de Encerramento**

Presidente: Walter Zanini

Síntese Interpretativa das Linhas de Pesquisa das Comunicações (Apresentada pelos Relatores-Presidentes das Sessões)

Painel: Métodos de Pesquisa em Artes Plásticas e Prospecções

Coquetel de Congraçamento

Encerramento do Encontro

### **Comissão Organizadora**

Daisy V. M. Peccinini de Alvarado

José Roberto Teixeira Leite

Maria Amélia Bulhões Garcia

Maria Heloísa Correa de Toledo Ferraz

Vivian Irene Gottheim

Walter Zanini

### **Local:**

Casa da Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo

Av. Lineu Prestes, 159 - Cidade Universitária