



Maria Lúcia Bueno  
Sabrina Parracho Sant'Anna  
(ORGANIZADORAS)

DIÁLOGOS ENTRE  
ARTE E SOCIOLOGIA:  
**LEITURAS  
CONTEMPORÂNEAS**

---

Maria Lúcia Bueno  
Sabrina Parracho Sant'Anna  
(ORGANIZADORAS)

# DIÁLOGOS ENTRE ARTE E SOCIOLOGIA: LEITURAS CONTEMPORÂNEAS

1ª edição  
Juiz de Fora/MG  
2023



©Editora UFJF, 2023

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem  
autorização expressa da editora.

O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso  
de imagens ou textos de outro(s) autor(es) são de inteira responsabilidade do(s)  
autor(es) e/ou organizador(es)



**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE JUIZ DE FORA**

**Reitor**

Marcus Vinicius David

**Vice-Reitoria**

Girlene Alves da Silva



**Diretor da Editora UFJF**

Ricardo Bezerra Cavalcante

**Projeto Gráfico,  
Editoração e Capa**

Paolo Malorgio Studio

Diálogos entre arte e sociologia: leituras contemporâneas / Maria  
Lúcia Bueno, Sabrina Parracho Sant'Anna (organizadoras). –  
Juiz de Fora, MG: Editora UFJF/Artes, 2023.

II. color.

Dados eletrônicos (1 arquivo: 2,3mb)

ISBN: 978-65-89512-77-6

1. Arte. 2. Sociologia. 3. Modernismo (Arte). 4. Movimentos  
sociais. I. Bueno, Maria Lúcia. II. Sant'Anna, Sabrina Parracho. III.  
Título.

CDU 7:316

**Editora UFJF**

Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer, s/n -  
São Pedro, Juiz de Fora - MG, CEP: 36036-900

Telefone (32) 2102-3586

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

**Conselho Editorial**  
**Selo Artes, Cultura e Linguagens**

**Renata Cristina de Oliveira Maia Zago**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Maria Claudia Bonadio**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Ricardo De Cristofaro**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Theresa Medeiros**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Glaucia Kruse Villas Bôas**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Isobel Whitelleg**  
Universidade de Leicester

**Maria de Fátima Morethy Couto**  
Universidade Estadual de Campinas

**Maria do Carmo Teixeira Rainho**  
Arquivo Nacional

**Mário Videira**  
Universidade de São Paulo

**Oliver Fahle - Ruhr**  
Universität Bochum

**Orlando Maneschy**  
Universidade Federal do Pará

**Paula Guerra**  
Universidade do Porto

**Patrícia Moran**  
Universidade de São Paulo

**Regina Melim**  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Tunico Amâncio**  
Universidade Federal Fluminense

**PARECER E REVISÃO POR PARES**

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial do Selo Artes, Cultura e Linguagens, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

# Apresentação

Maria Lucia Bueno<sup>1</sup> e Sabrina Parracho Sant'Anna<sup>2</sup>

Há algum tempo a Sociologia da Arte vem recebendo crescente atenção nos debates sociológicos. Se, desde as décadas de 1960 e 1970, as primeiras traduções de obras de referência sobre o tema introduziram o debate no país, foi a partir de meados dos anos 2000 que o interesse na área se tornou mais sistemático, se refletindo em conjuntos de traduções no mercado editorial, na publicação de dossiês especializados nas revistas qualificadas, em um número crescente de grupos de pesquisa nos programas de pós-graduação e na formação de um Comitê de Pesquisa dedicado ao tema nos congressos da Sociedade Brasileira de Sociologia. Como discutimos em outras ocasiões, é digno de nota que o processo de difusão da Sociologia da Arte foi contemporâneo de uma série de políticas públicas para a cultura e de um período de relativa proliferação de financiamentos para a arte no Brasil. Como já observado, entre 2003 e 2009, o orçamento do Ministério da Cultura cresceu 142%, ampliando a participação de 0,2% para quase 1% do PIB (BUENO et al., 2018). O período coincide com a difusão de grupos de pesquisa na área que, segundo Glaucia Villas Bôas, Antônio Câmara e Bruno Vilas Boas, chegaram em 2019 a somar “84 grupos de pesquisa voltados para a sociologia da arte, 11% do total dos grupos filiados à sociologia no Diretório de Grupos de Pesquisa da Plataforma Lattes do CNPq” (2019, p. 469).

- 1 Maria Lucia Bueno Ramos é professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e em Ciências Sociais na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), MG. Realizou estágios de pós-doutorado na EHESS, na Universidade Paris 8, na *New School for Social Research* (NY, USA), entre outros. Tem pesquisas e publicações nas áreas de sociologia da cultura e da arte e história social da arte. Juntamente com Ligia Dabul (UFF) e Sabrina Parracho Sant'Anna (UFRRJ), coordenou o Grupo de Trabalho de Sociologia da Arte da Sociedade Brasileira de Sociologia, entre 2011 e 2019, tendo contribuído para sua consolidação em Comitê de Pesquisa, a partir de 2020. Coordenadora do grupo de pesquisa *Estética, Consumo e mundialização: transformações nos mundos das artes*, é autora, entre outros, de *Arte e cultura na modernidade-mundo. Sociologia da cultura e da arte (ensaios)* (Editora da UFJF, 2021), *Artes Plásticas no Século XX: Modernidade e Globalização* (Editora da Unicamp/IMESP/FAPESP, 2001) e *Sociologia das Artes Visuais no Brasil* (Editora do Senac, 2012). Email: marialucia.bueno@gmail.com.
- 2 Sabrina Parracho é doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (2008), com período sanduíche na *Columbia University* (EUA). Em 2019, concluiu pós-doutorado na *Universitat de Barcelona* (Espanha). Desde 2009, é docente da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, onde atua como professora associada junto ao Departamento de Ciências Sociais. Desde 2012, é professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ. Juntamente com Ligia Dabul (UFF) e Maria Lucia Bueno (UFJF), coordenou o Grupo de Trabalho de Sociologia da Arte da Sociedade Brasileira de Sociologia, entre 2011 e 2019, tendo contribuído para sua consolidação em Comitê de Pesquisa, a partir de 2020. É autora de *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (Editora FGV, 2011). Email: saparracho@gmail.com.

A correlação entre o crescimento do financiamento público na cultura e o fortalecimento da Sociologia da Arte não é fenômeno exclusivo do país. Ao tratar da consolidação da Sociologia da Arte na Europa e nos Estados Unidos, Arturo Morató nota que, nos anos 1960, o surgimento de poderosas agências de subsídio nesses países fortaleceu “a demanda por estudos sociológicos destinados a orientar a ação política e administrativa” (2017, p. 17). Ainda que, no Brasil, os vínculos entre a pesquisa acadêmica e a administração do Estado não tenham se estabelecido de forma tão direta, é notável que o impacto dos financiamentos à cultura, no mundo da vida de fato, deu origem a novos objetos, novos interesses de pesquisa e contribuíram para a consolidação da área no Brasil. Mesmo que o processo de democratização da arte tenha sido abruptamente interrompido pela súbita guinada em direção a um Estado autoritário e pela conturbada conjuntura política que se seguiu, seus desdobramentos ainda rendem frutos. A proliferação de políticas de fomento a equipamentos de memória, de democratização do acesso à arte e políticas de reconhecimento de novos produtores de cultura contribuíram para importantes processos de turvamento das fronteiras no campo da arte e minimizaram os efeitos da vilanização de políticas de fomento à cultura e do linchamento da própria produção de arte que vivenciamos nos últimos anos. De fato, ao que tudo indica, a interrupção abrupta de processos de difusão de movimentos culturais emergentes não foi capaz de silenciá-los, mas, pelo contrário, fermentou novos mecanismos de politização da arte, borrou as fronteiras de campos autônomos e deu ensejo a importantes diálogos entre a arte e a sociologia (SANT’ANNA et al., 2017).

De fato, por um lado, é inegável que nos últimos anos novos movimentos sociais, imbuídos de pautas identitárias e novas demandas de ampliação da representação política, se tornaram protagonistas no debate político. Num momento de crise da democracia (CASTELLS, 2018), em que os tradicionais mediadores da esfera pública são postos em xeque, a arte se põe como um novo mediador fundamental. Como já notaram outros pesquisadores (GERBAUDO, 2012; CABALÍN, 2014), o uso de ações artísticas como meio para ocupar o espaço físico e digital ativamente é crescente desde os movimentos que eclodiram pelo mundo em 2011. A fragmentação das pautas reivindicatórias e os expedientes de viralização para visibilização colocam a arte como meio relevante na arena política. Assim também, novos processos que passaram a ser incorporados nos debates artísticos contribuíram para o turvamento de fronteiras entre campos disciplinares segmentados.

Por outro lado, as relações entre Arte e Sociologia não vêm de hoje. Processos de longa duração contribuíram fortemente para a ampliação dos debates artísticos na universidade. Em primeiro lugar, como observado em outras ocasiões (BUENO, 2016), a expansão e manutenção do sistema artístico no Brasil dependeu fortemente da inserção profissional na lecionação. Tanto universidades como escolas livres de formação foram centrais para a garantia da vida num sistema de arte dependente de

um mercado altamente concentrado e com oportunidades restritas. Se o artista como profissão esbarra na luta pela manutenção da própria existência e em estratégias de sobrevivência, a universidade se põe como instituição central para o sistema de arte, possibilitando, por sua vez, o trânsito de ideias e de atores sociais nas diferentes esferas acadêmicas (BUENO, 2016; MARCONDES, 2021).

Em segundo lugar, como chamou a atenção Nathalie Heinich, o processo de autonomização da arte no século XX teria efeitos profundos sobre a produção de novos mediadores. Se, na arte clássica, as relações entre artistas e mecenas dispensavam mediações e, na arte moderna, o mercado garantia o acesso à fruição, na arte contemporânea, o desenrolar do processo de autonomização, permeado pela crítica das vanguardas ao bom gosto burguês (BÜRGER, 2008), levaria a uma crescente cisão entre as obras e as expectativas dos espectadores. Cada vez mais, a compreensão dos objetos artísticos demandaria um discurso que os explicasse e a formação de especialistas para garantir o acesso do público à tradução das obras.

Finalmente, como debatido por Terry Eagleton, também o processo de crescente autonomização do sistema da arte no século XX levaria ao esvaziamento de sua função social. Se José Carlos Durand podia argumentar que a fundação dos museus de arte moderna no Brasil, no meio do século XX, estava ligada aos mecenas da imprensa por um intenso interesse na publicação de imagens em cores com forte apelo no público leitor (DURAND, 1989), a crescente intelectualização da arte e a cisão entre obra e espectadores levaria à perda de seu caráter público e do papel do crítico como importante mediador nas instituições democráticas. Limitadas às universidades, a arte se encerraria não só nos mausoléus dos museus, mas nas discussões vetustas dos círculos acadêmicos. Assim, conforme chamam a atenção Glaucia Villas Bôas, Antônio Câmara e Bruno Vilas Boas:

Durante muito tempo, a filosofia se encarregou de definir o lugar da arte e seus limites com relação a outras práticas sociais. Empreendeu um grande esforço para delimitá-la em uma esfera específica e segura, isolada da vida quotidiana e restrita a regras consideradas legítimas (VILLAS BÔAS et al., ano, s./p.).

De fato, também Nathalie Heinich chamou a atenção para o fato de que a Sociologia da Arte se abeberou, em seus anos de fundação (HEINICH, 2008), nos debates da estética e da filosofia, se afastando, porém, da área, a partir dos anos 1960, quando emergiram pesquisas empíricas centradas no mercado de arte, nas práticas coletivas cotidianas e, sobretudo mais recentemente, na arte outsider e no turvamento de fronteiras entre alta e baixa cultura.

No entanto, se a crescente demanda por discursos de mediação e a presença da arte na universidade fizeram aproximar os esquemas discursivos da arte e da estética, disciplina tradicionalmente afinada às discussões da forma, em anos mais recentes, o

turvamento da autonomia da arte traz para a Sociologia jovens gerações de artistas impactados pela amplitude dos novos movimentos sociais. Num momento em que a arte é instada a tomar posição frente a novos movimentos autoritários de censura (MARCONDES et al., 2021) e em que a democracia demanda novos mediadores (CASTELLS, 2018), a Sociologia se torna um interlocutor necessário, soprando lufadas de ar renovado.

Do mesmo modo, se o tempo presente interpela a arte turvando as fronteiras de sua autonomia, também a Sociologia se vê impactada por crescentes e renovadas demandas da vida social. Em tempos de retorno a movimentos autoritários de estetização da política (BENJAMIN, 1986), o apelo necessário de novas formas de produzir conhecimento extramuros faz emergir o interesse por novas linguagens e faz voltar-se à produção imagética em busca de um outro devir.

Esta coletânea procura, portanto, encontrar caminhos para estabelecer debates entre Arte e Sociologia, buscando aglutinar novas interlocuções que se estabelecem nas fronteiras de um crescente diálogo entre os domínios, trazendo os debates mais recentes nas duas áreas. De um lado, o livro apresenta novas leituras sobre a construção de linguagens artísticas, a formação de movimentos culturais e de um sistema de arte, e, de outro, discute as tensões num campo cuja autonomia vem sendo posta em questão.

A partir de uma aproximação contemporânea, a publicação reúne debates sobre a questão das linguagens artísticas fundada em concepções recentes sobre a história da arte. Nesse aspecto, vanguardas e modernismos alternativos são retomados a partir de visões não centrais, chamando a atenção para movimentos periféricos e agentes marginalizados na historiografia da arte ocidental. Desse ponto de vista, Fernando Gerheim retoma as relações entre palavra e imagem a partir da poesia visual do artista catalão Joan Brossa, em análise comparativa com a vanguarda brasileira atuante no mesmo período, em contexto também fora do *mainstream* da narrativa dominante da modernidade. Assim também, Leticia Machado aborda o surrealismo a partir da perspectiva de duas artistas mulheres que estabeleceram colaborações e relações de afeto para dar origem a um surrealismo heterogêneo, capaz de tensionar as representações de feminilidade consteladas com outros temas do imaginário surrealista.

Do ponto de vista da formação do sistema de arte e sua relação com a esfera pública, Shannon Botelho e Marcelo Ribeiro investigam a crítica de arte brasileira nos anos 1950. Botelho discute as aspirações pedagógicas na produção crítica brasileira no período, enquanto Ribeiro debate o papel de Mario Pedrosa na formação de um projeto socialista a partir da publicação de críticas de arte no jornal *Vanguarda Socialista*, tensionando o papel da crítica de arte como parte da formação de um campo autônomo.

Ainda, chamando a atenção para o papel da arte e suas relações com outros âmbitos da vida social, o capítulo de Camila Rosatti debate as relações entre arte e arquitetura e a formação do gosto como estilo de vida. A partir de debates sobre projetos residenciais de Paulo Mendes da Rocha, a autora discute os modos de morar



e a casa como via de acesso privilegiada para informar disposições culturais e estéticas. Na perspectiva da formação do gosto artístico, o capítulo de Juliana Miraldi destaca o papel das bienais internacionais como espaços estratégicos capazes de concentrar disputas geopolíticas e legitimar seus efeitos no campo da arte, estabilizando consensos e mediações no campo artístico.

Além disso, no âmbito das discussões sobre a formação do gosto dominante e das estratégias adotadas por artistas frente ao mercado de arte, Giovanna Guisard apresenta estudo de caso sobre Damien Hirst e o paradigma do artista como empreendedor. A autora argumenta que, ao contrário do modelo de artista maldito que prevaleceu a partir de Van Gogh, o artista empreendedor contemporâneo possui um carisma associado à autopromoção e não é um *outsider*, mas sim um personagem inserido no mundo da arte, e sabe utilizar seu nome – sua marca – a seu favor. O artista tem consciência de seu papel e sabe performar.

Como contraponto ao modelo do *star system* no mercado de arte, o livro é ainda composto por discussões sobre a dissolução das fronteiras entre o campo da arte e a esfera pública e apresenta capítulos sobre a incorporação de pautas identitárias de movimentos sociais ao próprio sistema de arte. Narrativas decoloniais, discussões sobre relações interétnicas e os limites do projeto moderno são discutidos de modo inovador.

Em “Pode um museu confiar?”, Clarissa Diniz apresenta texto importante sobre experiência pioneira na curadoria indígena da mostra *Dja Guata Porã* no Museu de Arte do Rio, organizada por Sandra Benites. A partir da experiência da curadoria, Diniz apresenta questões emergentes no sistema de arte e traz à tona novas agendas da arte contemporânea. Guilherme Marcondes e Geane Rocha, por sua vez, abordam questões centrais para a discussão das relações de poder no sistema de arte e, sobretudo, nas instituições museais. Discutindo a representatividade da arte negra no Brasil, trazem estudos de caso centrais para a compreensão da arte contemporânea e das relações raciais no país. Guilherme Marcondes aborda a questão a partir de investigação realizada no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, enquanto Geane Rocha apresenta estudo de caso sobre o Museu de Arte do Rio.

Finalmente, o capítulo de Yuri Firmeza trata de importante reflexão sobre os limites do conceito moderno de progresso tendo como referência sua obra sobre o projeto da Fordlândia para a Amazônia. Refletindo sobre os limites de afirmar Fordlândia como ruína, Firmeza recusa a nostalgia de supostas glórias passadas, propondo atentar para “a vida que segue em Fordlândia, apesar do projeto de Henry Ford”. Invertendo narrativas derrotistas sobre pretensos progressos fracassados, o texto de Yuri Firmeza encerra este livro com um convite a refletir sobre devires possíveis e sobre o papel da arte na reinterpretação do futuro.

Agradecemos à Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora pelo apoio à publicação deste livro, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

da UFJF, a Maria Celeste Mira e Eliska Altmann pela valiosa consultoria, à extensa lista de pareceristas que contribuiu para a qualidade do material aqui publicado, aos autores e autoras que cederam suas preciosas contribuições, e, especialmente, a Vitória Barenco, pelo inestimável apoio à organização do presente volume.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na Era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia, técnica e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BUENO, M. L.. A condição de artista contemporâneo no Brasil: entre a universidade e o mercado. In: Villas Boas, Glaucia; Quemin, Alain. (Org.). *Arte e Vida Social*. Pesquisas recentes na França e no Brasil. Marseille: Open Edition Press, v. 1, p. 430-442, 2016.

BUENO, M. L.; SANT'ANNA, S. M. P.; DABUL, L.. Sociologia da Arte: breve histórico da construção de uma disciplina. *Revista Brasileira de Sociologia*, v. 6, p. 266-289, 2018.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.

CABALÍN, Cristian. Estudiantes conectados y movilizados: El uso de Facebook en las protestas estudiantiles en Chile. *Comunicar*, v. 43, p. 25-33, 2014.

CASTELLS, Manuel. *Ruptura: a crise da democracia liberal*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção – Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GERBAUDO, P. *Tweets and the Streets. Social Media and Contemporary Activism*. London: Pluto Press, 2012.

HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. Bauru: EDUSC, 2008.

MARCONDES, G. *Procuram-se Artistas: Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Telha, 2021.

MARCONDES, G.; SANT'ANNA, S. M. P.; MIRANDA, A. C. F. A.. Arte, política e autonomia no Brasil a partir de 2013. *Tensões Mundiais*, v. 17, p. 39-72, 2021.

MORATÓ, Arturo. *La nueva Sociología de las artes*. 1. ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 2017.

SANT'ANNA, S. M. P.; MIRANDA, A. C. F. A.; MARCONDES, G.. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Revista Sociologia e Antropologia*, v. 7, p. 825-849, 2017.

VILLAS BÔAS, Glaucia K.; CAMARA, A. S.; BISPO, B. V. B.. A Sociologia da arte e suas controvérsias. *Caderno CRH*, v. 32, 2019, p. 577-589. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/33244>. Acesso em: 27 maio. 2022.

# Sumário

<b>CAPÍTULO 1</b> <b>Contaminações entre palavra e imagem nas <i>Suítes de Poesia Visual</i> (1959-1969) de Brossa e na poesia de vanguarda brasileira do mesmo período</b>	<b>13</b>
<i>Fernando Gerheim</i>	
<b>CAPÍTULO 2</b> <b>Leonora Carrington e Remedios Varo: mulheres artistas no fluxo do surrealismo</b>	<b>28</b>
<i>Letícia Machado</i>	
<b>Capítulo 3</b> <b>A crítica de arte no Rio de Janeiro nos anos 50 e o seu papel de instrução popular</b>	<b>50</b>
<i>Shannon Botelho</i>	
<b>Capítulo 4</b> <b>O artista como semeador: o jornal Vanguarda Socialista como um caso brasileiro da crítica marxista ao realismo socialista</b>	<b>65</b>
<i>Marcelo Ribeiro</i>	
<b>Capítulo 5</b> <b>Vanguardismo, gosto refinado e exclusividade: a aquisição de uma casa da arquitetura bruta-lista</b>	<b>84</b>
<i>Camila Gui Rosatti</i>	
<b>Capítulo 6</b> <b>O papel das bienais de arte na produção do gosto artístico dominante</b>	<b>105</b>
<i>Juliana Miraldi</i>	
<b>Capítulo 7</b> <b>O artista empreendedor como gerenciador de sua reputação: Damien Hirst como estudo de caso</b>	<b>119</b>
<i>Giovanna Guisard Restivo</i>	
<b>Capítulo 8</b> <b>Pode um museu confiar?</b>	<b>135</b>
<i>Clarissa Diniz</i>	

<b>Capítulo 9</b> <b>Quais memórias seduzem? Aspectos raciais no acervo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará</b>	<b>140</b>
<i>Guilherme Marcondes</i>	
<b>Capítulo 10</b> <b>Arte afro-brasileira no Museu de Arte do Rio: um estudo sobre a construção de discursos identitários no projeto Porto Maravilha</b>	<b>157</b>
<i>Geane Rocha</i>	
<b>Capítulo 11 - Fordlândia lembrada e esquecida</b>	<b>170</b>
<i>Yuri Firmeza</i>	

### 1.1 INTRODUÇÃO

Em entrevista concedida em 1977 a uma rede de televisão espanhola, o poeta Joan Brossa declarou: “Um poema é uma *ideia* tanto se ele se expressa com palavras como sem elas”. Diz outra frase do poeta, na mesma entrevista: “A poesia integra a realidade e o abstrato”.<sup>2</sup> Para usar um método comum ao objeto deste ensaio, se fizermos uma montagem destas duas frases teremos composto talvez uma imagem que nos permita ver o modo como palavra e imagem se relacionam em sua poética, numa aproximação da relação entre a dimensão simbólica e a perceptual.

Em *Doutrina das Semelhanças* (1933), Benjamin afirma que a percepção do semelhante “se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros” (1987, p. 110). A faculdade mimética, cuja aplicação mais alta, diz o filósofo, é a linguagem, parece estar vinculada à uma dimensão temporal, expressa pela leitura, entendida como momento crítico no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas. Como fica patente nas *Suítes de Poesia Visual* (1959-1969),<sup>3</sup> a poesia de Brossa se faz no presente da leitura, na dimensão imediata e concreta dos materiais. A linguagem, nas *Suítes*, não é uma forma de abstração mais do que de percepção.

1 Fernando Gerheim é artista, pesquisador e professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC-ECO-UFRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ). É pós-doutor pela Universidade de Barcelona, Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Comparada pela UERJ. Publicou os livros de ficção *Signofobia* (Ed. 7Letras, 2021 e Ed. Multifoco, 2012), *Inifinitômetros* (Ed. 7Letras, 2018) e o ensaio *Linguagens inventadas – palavra imagem objeto: formas de contágio* (Ed. Zahar, 2008). Email: fernando.gerheim@gmail.com.

2 Estas e outras frases de Brossa citadas neste texto foram retiradas da entrevista que ele concedeu a Joaquin Soler Serrano no programa de televisão *A fondo*, da *rtve.es*, em 1977.

3 Consultei pessoalmente algumas *Suítes* no arquivo do MACBA, onde estão guardadas, cedidas pela *Fundació Joan Brossa*, durante minha pesquisa pós-doutoral, em 2018.

Brossa não aponta como referência fundadora de sua poesia *Un Coup de Dés* de Mallarmé, mas o transformismo de Leopoldo Fregoli. Se Mallarmé inaugura o espaço moderno, em que palavra e imagem se encontram, prometendo redimir a separação entre significante e significado, Brossa não se encaixa muito bem nesse espaço. A experiência imediata mediada por sua poesia é, ao contrário, aquela em que palavra e imagem se desencontram: há um intervalo e um desajuste entre palavra, imagem e outras diferentes formas de expressão que sua poesia pode utilizar.

Esse intervalo que Brossa toma como fonte de sua poética traz em si o movimento e também a capacidade de interrompê-lo. Essa tensão entre movimento/interrupção e transformação/descontinuidade está na base do que Brossa chama de poesia e que pode tanto usar palavras como prescindir delas. A poesia parece estar, para Brossa, num certo uso da linguagem que não se confunde com a exclusividade da língua, mas antes pode ser relacionado com a ideia, no sentido benjaminiano, que se aproxima mais da simultaneidade da imagem e da “visão” (1984, p. 58) que da sequencialidade da língua e da conceituação; mais de uma “percepção primordial” que de uma “linguagem primordial” (ibidem, p. 59). Essa interrupção poderia ser comparável ao momento em que palavra e imagem se separam mas, por isso mesmo, se contaminam e pode-se atravessar de uma para a outra. Este é o momento da leitura, ou seja, o momento em que a “percepção das semelhanças” emerge do fluxo das coisas (1987, p. 110).<sup>4</sup>

Embora Brossa seja um poeta de vanguarda, ele não adota o discurso teleológico atribuído a ela. O poeta nunca abandonou a poesia literária. E compôs sextinas, forma poética medieval. Para ele a tradição “não deve ser repetida, mas continuada”. Aqui também podemos ver uma divergência no modo como Brossa processa a cultura de vanguarda. O seu modo de relacionar palavra e imagem não se encaixa perfeitamente na narrativa dominante da história da arte modernista e contemporânea.

A cultura popular da “menestrália”, “o léxico de cozinha, de feira e de fundo de oficina”, na expressão de João Cabral de Melo Neto, enfim, o realismo crítico de Brossa voltado para o compromisso social está presente nas cartas de baralho e na referência à mágica, outra forma parateatral com a força de um fundamento para o poeta.<sup>5</sup> Não à toa, *Poema experimental* (1950), o primeiro a usar dois objetos justapostos, como preconiza a montagem, põe lado a lado um martelo de obra e duas cartas coladas formada uma. Tanto o léxico como os próprios materiais que compõem o repertório de Brossa são operados pela montagem, procedimento comum a vertentes tidas como opostas do modernismo (o construtivismo e o surrealismo), que seu deslocamento em relação à narrativa dominante na história da arte permite reunir precursoramente.

---

4 A dimensão temporal da linguagem, abordada por Benjamin em *Questões Introdutórias de Crítica do Conhecimento*, é retomada em *A doutrina das semelhanças*.

5 A surpresa da mágica parece não estar muito distante da do teatro, quando Brossa diz que “mudar de personalidade, ocultar-se num lugar para sair vestido de outra maneira – isso é a essência do teatro.” Trecho de entrevista concedida ao programa *A fondo* (rtve.es, 1977).

A dialética sem síntese da montagem em Brossa pode ajudar a entender a fortuna crítica do poeta na contemporaneidade. E dentro da sua trajetória, essa singularidade pode ser notada especialmente nas *Suítes de Poesia Visual*.

A obra de Brossa será relacionada neste ensaio com outro contexto também fora do eixo da narrativa dominante da modernidade: a poesia visual e experimental brasileira produzida em época correspondente a das *Suítes*.

## 1.2 SUÍTES: O PRESENTE PERFORMATIVO DA LEITURA

A narrativa dominante, a qual me referi acima, não só propõe a superação da tradição por um futuro utópico, em consonância com a ideia de progresso, como concilia significante e significado num espaço comum. Brossa, como vimos, não se encaixa nem em um, nem em outro. O percurso de sua linguagem não é o de etapas que se superam, mas o da explosão de um núcleo. A metamorfose e o transformismo dão à sua linguagem um caráter cinemático, alcançado pela montagem, que busca formas temporais diferentes da linearidade lógico-causal. A montagem em Brossa produz antes imagens em que ver e ler são intercambiáveis. A reflexão é solicitada como em qualquer interpretação semântica, mas a velocidade de comunicação que Brossa imprime confere ao poema o ritmo da surpresa.

Brossa joga com o tipo de leitura. Assim como a palavra pode ser vista como imagem – o que é mais comum preponderar na poesia visual –, a imagem ou o objeto também podem ser percebidos como quem lê. A ideia de comunicação como aquilo que se efetiva na leitura é importante para Brossa. O modo como ele joga com o cruzamento entre imagem e palavra põe a leitura na fronteira entre a visualidade e a decifração. Brossa encara a poesia visual, como ele mesmo afirma, como “um serviço à comunicação”. O efeito visual, que pode ser aproximado da poesia concreta ou da síntese da poesia oriental também poderia ser relacionado com a inervação produzida pela estética do choque<sup>6</sup> da imagem técnica do cinema. Ao refletir sobre sua poesia-objeto, Glòria Bordons propõe a tese de que a síntese e a anti-retórica de sua poesia literária, a partir de *Em va fer Joan Brossa* (1951), foi levada a tal ponto de radicalidade que, diante do limite da palavra, Brossa passou a apresentar o objeto bruto.<sup>7</sup> O objeto é a imagem menos retórica e mais direta e rápida.

Para Brossa, as coisas certamente estão num mundo como o teorizado por Roland Barthes em *Mitologias* (1957), em que os signos foram esvaziados de significado e o seu significante é roubado para servir à naturalização de um significado ideológico que lhe é imposto. A chave da relação entre palavra e imagem na poesia de Brossa está na

---

6 A ideia de uma estética do choque relacionada ao cinema e à vida moderna é desenvolvida por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, entre outros textos.

7 La poesía objetual de Joan Brossa (1996). Disponível em: <http://www.pocio.cat/membres/Gloria-Bordons/arxius/POIESIS.pdf>.

ideia de leitura na medida em que o poema, sendo ideia, demanda uma participação ativa e o poeta pode jogar com sua lisibilidade como um elemento. Seria justo dizer que é colocado em cena o modo como as coisas, imagens e corpos funcionam como signos e ao mesmo tempo como os signos são também objetos, imagens e corpos no tempo do agora da leitura. De fato, como será demonstrado adiante, a leitura, comandando a relação entre palavras e imagens etc., permite, por exemplo, que o poeta demande do leitor que um objeto seja lido como palavra, e a palavra como objeto, jogando com os códigos de um e de outro de modo a explorar a brecha e o desajuste entre eles.

E como se dá a relação entre palavra e imagem, entre a mediação simbólica e a imediatividade da percepção nos movimentos e experiências que acontecem concomitantemente no Brasil? Minha impressão, ao travar contato com as *Suítes de Poesia Visual* numa situação de arquivo, foi atravessada pela comparação com experiências poéticas brasileiras ocorridas mais ou menos no mesmo período. As *Suítes*, como descreve Pilar Palomer<sup>8</sup>, “são coleções de poemas visuais, que oscilam entre três e quarenta, realizados de forma artesanal pelo poeta, sobre folhas de papel de escrever. A leitura, ainda que plena de surpresas, é sequencial e, às vezes, está separada em partes ou atos.” Nas *Suítes*, Brossa age sobre a página colando, recortando, perfurando, potencializando o cinetismo do ato de folhear de modo que a simplicidade dos materiais brutos e pobres contrasta com a sutileza e a economia de recursos, podendo lembrar ao mesmo tempo o minimalismo e a *arte povera*.

O primeiro conjunto de *Suítes* parece levar ao nível até então mais radical o abandono dos modelos literários em prol de um código novo. Brossa afirma que na imagem “há um câmbio de código no sentido de valorizar o signo que não seja alfabético”, e compara esse novo código a “um salto no vazio, que requer ter uma sensibilidade e um sentido do que se quer mais concreto, mais à vista”. Continua o poeta: “O código- o soneto- sempre pode ser uma muleta, basta o poeta saber sua lição, porque há um lastro do idioma. Agora, na poesia visual, há um salto no vazio.”<sup>9</sup>

Nas *Suítes*, com efeito, Brossa se lança na elaboração de um novo código, sem gramática prévia, saltando no vazio. Elas são uma escrita com o próprio papel de escrever, que é cortado; com o deslocamento da tira recortada de uma folha e colada em outra, criando uma sutil nuance cromática e de textura. A ação de folhear torna-se elemento significativo. O poema parece ser a formulação de sua própria gramática numa economia rigorosa da atenção que captura cada mínimo gesto.

8 Cf. *Las Suítes de Poesia Visual*, in *Joan Brossa o La Revuelta Poetica* (org. Manuel Guerrero). Barcelona: Fundación Joan Brossa, 2001.

9 Entrevista concedida por Brossa a Joaquin Soler Serrano no programa de televisão *A fondo*, da rtve.es, em 1977.



A *arte povera* italiana, que poderia facilmente vir à mente, é um movimento posterior, da segunda metade da década de 1960. Ao mesmo tempo, o modo como Brossa usa a geometria cria a impressão que ele o faz simplesmente por ter encontrado, em seu salto, a própria folha. Suas operações poderiam lembrar o minimalismo, mas também antecedem este movimento. As colagens com materiais que poderiam estar no lixo, aliadas à sensibilidade construtiva, poderiam remeter a Kurt Schwitters, mas sua operação econômica é o oposto do acúmulo da *Merzbau*. O caráter intimista do trabalho, utilizando materiais do cotidiano, poderia ser associado a uma arte mais pessoal que se encontra em época futura. A velocidade de comunicação dos efeitos visuais produzidos com materiais prosaicos poderia lembrar a *pop* arte, mas seria outra associação anacrônica. As ações, tão mínimas quanto pensadas, e o rigor das questões elaboradas, a despeito da materialidade precária, poderiam trazer à mente, em outra ligação cronologicamente deslocada, a arte conceitual.

A obra de Brossa não se encaixa nos movimentos de vanguarda aos quais somos quase naturalmente impelidos a associá-la. Em *Poems solts* (1960), há um poema constituído de uma única folha em que vemos a palavra “cerilla” (palito de fósforo em catalão), o desenho do palito e o próprio palito. Como explicar, dentro da narrativa dominante da história da arte, que esta obra esteja adiantada em 5 anos à emblemática *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth, em que a mesma operação é feita com a fotografia da cadeira, sua definição de dicionário e a cadeira real? Iguamente, como é possível explicar, dentro dessa narrativa, que a peça *Sord-Mut*<sup>10</sup> (Surdo-Mudo, 1947), antecipe em cinco anos *4'33* (1952), de John Cage, precursor do happening? Esta peça, ao transferir o protagonismo para a plateia, é exemplar do redimensionamento crucial, que já apontamos na poesia de Brossa, do papel do leitor. Aquilo que seria uma característica tão evidente em poemas-objeto dos anos 1960 já estava presente desde muito antes em sua poesia.

Essa integralidade não está em contradição com a importância que Brossa dá ao “código”. Ele não acredita em um meio exclusivo para a poesia, mas isso não significa que não creia que cada meio tenha sua especificidade. Se para ele a poesia visual, como diz, “é um serviço à comunicação”, há uma eficácia envolvida. Não há contradição entre sua valorização da cultura popular e o preceito modernista de que a mensagem da poesia visual é internacional. A universalidade dos produtos de consumo numa cultura mundializada, assim como a condição pós-mediática da arte contemporânea demonstram que a utilização por Brossa do vocabulário da teoria da comunicação e da informação não estava equivocada. Há uma base fortemente conceitual e uma dissolução do meio específico por trás da expansão de sua poesia que podem ajudar a entender sua atualidade. Para continuar dentro do seu léxico

---

10 Peça em um ato constituída de uma pausa entre o subir e o descer da cortina preenchida pela reação do público.

## CAPÍTULO 1 CONTAMINAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM NAS SUÍTES DE POESIA VISUAL

teórico informacional e semiótico, podemos dizer que Brossa, visto hoje, introduz no código numérico da mídia digital da imagem contemporânea um termo diferente: a ideia. A diferença entre a imagem universal informacional e a imagem como ideia é a mesma que entre a concepção instrumental da linguagem e sua concepção como experiência. Enquanto a primeira parte de um programa já está codificada, a segunda, sem muletas, formula um novo código como quem salta no vazio.

Não obstante as palavras de Brossa, há uma sensorialidade na “leitura” das *Suítes* que dá aos elementos brutos um caráter presencial comparável ao de uma instalação. A própria folha vazia, com seus limites físicos, fornece uma espécie de gramática da exterioridade. E é através da sua desconstrução como espaço neutro que a significação se dá. A linguagem é a linguagem da cor, da textura, do espaço concreto- não a dos nomes. Uma linguagem incidental. Assim, o salto no vazio de Brossa é um salto na matéria. É do limite da imanência que ele parte. A ideia chega nas *Suítes* à mais extrema sensibilização. Se assim, por um lado, Brossa consegue eliminar a retórica das formas literárias, realizando a anti-poesia que almejava, por outro a sensorialidade da ideia conquista para a linguagem uma dimensão diferente daquela do pensamento abstrato e dos conceitos. Diz Palomer que as *Suítes* alcançam uma linguagem integradora que obriga o leitor a aprofundar sua forma de consciência e ver mais além de seus olhos.

Nas *Suítes*, Brossa tem que resolver como colocar o tempo e a trama narrativa na imagem sem reduzi-la a uma tira de quadrinhos ou a um simples fotograma. *Novel·la* (1965), livro de artista em parceria com Antoni Tàpies, que realiza uma narrativa visual, é um desdobramento dessa investigação.



Imagem 1. *Suíte de Poesia Visual - Meteors* (Janeiro de 1969)

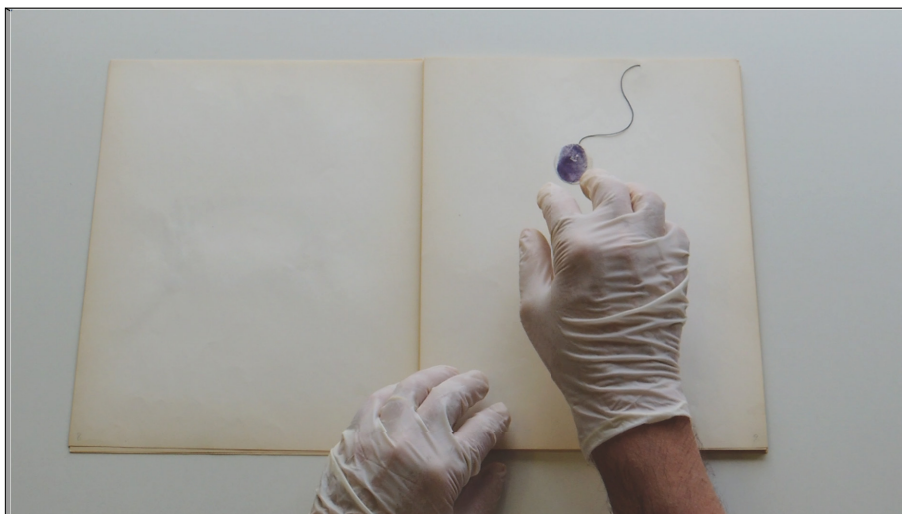


Imagem 2. *Suíte de Poesia Visual - Ploma de Gall* (Janeiro de 1968)

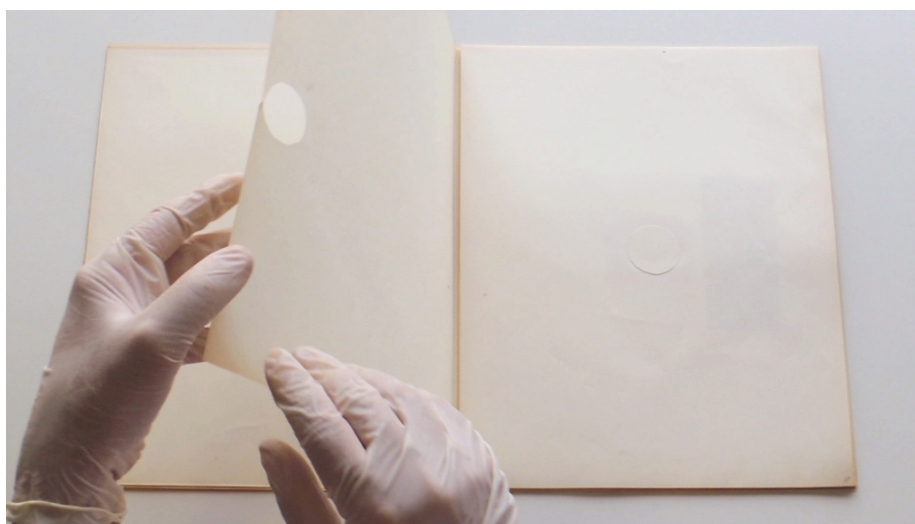


Imagem 3. *Suíte de Poesia Visual Monòlegs* (Junho de 1968)

### 1.3 PALAVRA E IMAGEM: CONJUNÇÃO, DISJUNÇÃO E TRÁFEGO ENTRE DOIS MODOS DE LEITURA

Enquanto eu folheava as *Suítes*, a sensorialização da linguagem me lembrou o Neoconcretismo brasileiro, cujo manifesto diz: “Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de ‘verbo’, isto é, de modo humano de apresentação do real.” (1975, p. 84). O neoconcretismo propõe, junto da palavra em sua dimensão simbólica, o envolvimento do leitor pela participação. A semântica está envolvida em uma dimensão háptica. Uma característica comum ao

## CAPÍTULO 1 CONTAMINAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM NAS SUÍTES DE POESIA VISUAL

concretismo e ao neoconcretismo brasileiros é a geometria, que permite considerar ambos como parte de um mesmo projeto construtivo.<sup>11</sup>

Se a unidade formal mínima do poema concretista era a página, o neoconcretismo tem como um aspecto diferencial o uso do livro, que deve ser manuseado, como em livros-poemas de Ferreira Gullar de 1959. As páginas para manipular de Gullar revelam em seus cortes de formas geométricas palavras como “flauta”, “prata”, “fruta” num tipo de jogo de esconde-esconde em que elas são descobertas ao folhearmos. Nas *Suítes* de Brossa, ao contrário, as folhas são em primeiro lugar as próprias folhas de papel de escrever, e se nelas há fragmentos, eles foram retirados da realidade e para elas transpostos sem qualquer alteração, menos num *readymade* do que numa *calcomania*.<sup>12</sup>

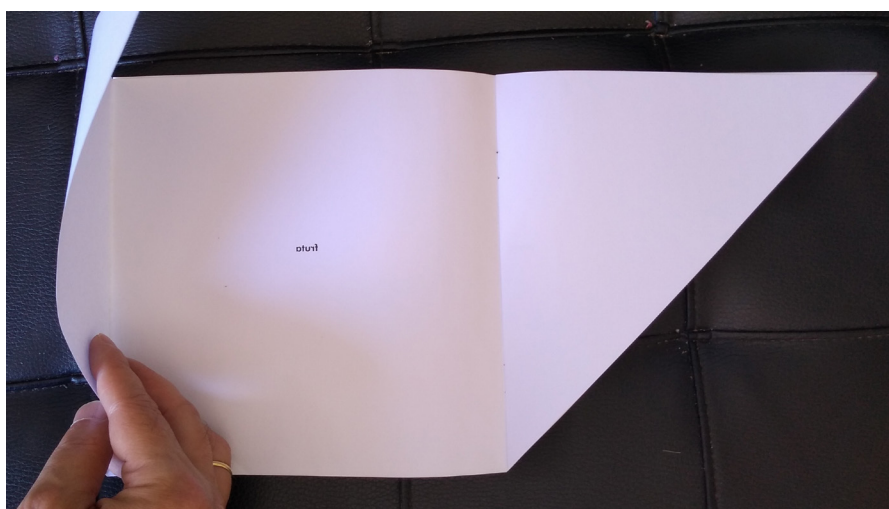


Imagem 4. Ferreira Gullar, *livro-poema* (1959)

Junto com o objeto livro como unidade formal, o neoconcretismo usa a palavra em seu caráter simbólico, mas ainda pressupõe, em continuidade com o concretismo, um lugar comum entre palavra e imagem/espço. Este cruzamento no poema neoconcreto é a expressão da síntese sensorial-mental. Nas apropriações realizadas pelas *Suítes* de Brossa podemos ver, diferentemente, a manifestação da anti-poesia e seu correspondente anti-arte, o *Dada*.

Mas se em Brossa podemos ver o efeito visual da leitura concretista e a sensorialidade e a dimensão simbólica da palavra neoconcreta, a apropriação presente na poesia do poeta catalão é algo que só vai aparecer em um terceiro momento da

11 Em *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985), Ronaldo Brito defende a tese de que o neoconcretismo leva ao extremo e rompe com esse projeto.

12 *Pedro G. Romero*, no texto *Hablar Brossa*, do catálogo da exposição *Poesía Brossa*, realizada no MACBA em 2018, relaciona a apropriação de Brossa à *calcomania*, não ao *readymade*.

arte brasileira: a *Nova Objetividade Brasileira* (1967).<sup>13</sup> Dois elementos presentes na relação neoconcreta entre palavra e imagem permanecem sendo utilizados pela *Nova Objetividade*, agora que esta relação não é mais acompanhada pela abstração geométrica: 1) a palavra admitida em sua dimensão propriamente simbólica, medial; 2) a participação do leitor/observador, em que a palavra é encontrada não mais como fruto da decifração ótica no plano neutro da página, como no concretismo, mas num tipo de escrita desdobrada no espaço e que envolve o corpo.

O que mostra o cruzamento entre palavra e imagem em Brossa comparado com os movimentos brasileiros? Para o poeta catalão, a escrita é imagem, icônica, mas de modo diverso do concretismo, uma vez que ela admite as palavras em seu caráter simbólico. E quando Brossa trabalha a escrita como imagem, prefere usar a letra tipográfica, como demonstra seu emblemático “A” maiúsculo. Em Brossa, diferentemente também do Neoconcretismo, há a contaminação do contexto, com seus nomes e usos, história e ideologias. O tempo, para o isomorfismo entre palavra e imagem concretista, é ótico-mecânico, e se dá no plano da página. Se no neoconcretismo percepção imediata e mediação simbólica se encontram num espaço comum corpóreo, para Brossa o tempo também possui o presente da leitura e a surpresa, mas o modo como palavra e imagem se relacionam não ambiciona sua fusão no corpo individual subjetivo. Palavra e imagem parecem preservar cada qual o seu lugar, e o que pode transitar entre uma e outra é o tipo de leitura que o poema estimula. O efeito visual do poema de Brossa dispõe o tempo presente não como identidade, mas como transformação. Não há uma utópica conciliação entre significado e significante, mas um desajuste, uma brecha fregolista. A contaminação de um objeto pela imagem mental que ele desperta já faz dele um objeto de leitura em suas camadas conotativas. Um segundo objeto justaposto ao primeiro dialoga com ele já na esfera dos significados, das mitologias que o revestem como uma segunda pele. O tempo é presente- como a agulha no dedo de quem vira a página-, mas ao mesmo tempo esse presente não é o de uma auto-identidade. E não é também o bergsoniano tempo duração<sup>14</sup> do neoconcretismo, anulando separações rígidas entre a memória e o presente. Há uma sensorialidade envolvida que difere da neoconcreta: o objeto não é purificado de nome e uso e o corpo não está, no poema de Brossa, dentro de um tempo que dura numa simbólica geral do corpo. Para o poeta catalão, o tempo da leitura também tem a velocidade do efeito visual concretista e a surpresa do encontro neoconcretista, mas o objeto da percepção visual imediata já é signo, e o que percebemos de imediato,

---

13 Hélio Oiticica foi o curador da exposição, realizada no MAM – RJ em 1967, da qual também participou como artista e autor do texto de apresentação *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira*.

14 O tempo no neoconcretismo tem como referências o conceito bergsoniano de “durée” e a fenomenologia da percepção de Merleu-Ponty.



## CAPÍTULO 1 CONTAMINAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM NAS SUÍTES DE POESIA VISUAL

como imagem, é o desencontro e a dissonância impossibilitando um espaço comum entre palavra e imagem.

Além da manipulação ou participação sensorial-corporal, o conceito de “participação semântica” de Hélio Oiticica, apresentado em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, propõe uma participação significativa. “Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não fracionada, envolvendo os dois processos [...], isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental.” (2006, p. 163).

Como para Brossa, a imagem, tema ausente das questões neoconcretas, está no centro da discussão na *Nova Objetividade*. No penetrável *PN 3 Imagética* (1966-67), que compõe *Tropicália*, a imagem é a da própria TV ligada, fora de sintonia, como num *readymade* encontrado no final do labirinto escuro. *Tropicália* também incorpora poemas-objeto de Roberta Camila Salgado. Num pedaço de isopor apoiado no chão de areia, encostado numa caixa de feira, ou, em outra montagem da obra, num pedaço de madeira encostado num vaso de planta, estão escritas à mão as palavras “Caixa/ Zinco/ Papelão/ Areia/ Terra/ Cimento/ Madeira/ Latão/ Água”, e embaixo de todas “CONSTRUÇÃO”.



Imagem 5. *Poema-Objeto* de Roberta Camila Salgado em *Tropicália* (1967)

A convivência de poesia experimental e artes visuais mostrava que as pesquisas dentro desses campos não estavam mais voltadas para questões específicas. Essa prerrogativa conceitual de mixar diferentes campos- o conceitualismo cunhou para ela o termo *intermídia*- já acontecia em Brossa com a poesia como ideia.

É sintomático que com a "participação semântica" a palavra torne-se tão entranhada nas artes visuais que os poemas-objeto de Roberta Camila Salgado sejam incorporados em *Tropicália*. A fronteira entre poesia experimental e arte contemporânea se dilui, como já ocorria em Brossa. Em ambos os casos, palavra e imagem mantêm-se cada uma em seu lugar. Mas, no caso de Brossa, essa disjunção serve a um jogo com os diferentes modos de leitura.

#### 1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao introduzir a participação, o neoconcretismo já começa a romper com a concepção moderna de espaço do *Lance de Dados*. A linguagem deixa de ser icônica com a participação sensorial e a convergência entre palavra e imagem passa da superfície ótica para o corpo. A partir da *Nova Objetividade*, a arte não intenta conciliar num espaço comum palavra e imagem, seja no espaço gráfico, como no concretismo, seja no corpo, como no neoconcretismo. Sob a condição pós-mediática, o *medium*, na formulação de Rosalind Krauss, torna-se dotado de pluralidade interna, auto-diferencial.<sup>15</sup> O que importa não é mais a essência do meio específico, que passa a ser o índice do "desejo originário do observador de abrir qualquer momento dado da experiência para alguma coisa além dele próprio (realidade como 'origem')".<sup>16</sup> Para Krauss, nesse "desejo originário" que ocupa o lugar da essência na condição pós-mediática da arte contemporânea, condição que pode ser vista também como a da multiplicidade agregativa da poesia de Brossa, há algo de ficção.

Circundando e encenando tal desejo, ficção é, então, o reconhecimento dessa incompletude mesma. É a forma que uma falta insuprimível de auto-suficiência toma quando dispara em busca de seu próprio começo ou destino como um modo de imaginar a possibilidade de alcançar o todo<sup>17</sup> (1999, p. 53).

Nessa condição auto-diferencial, um *medium*, ao invés de reduzido a uma essencialidade, ao modo modernista, permite a agregação de outros meios, em formas híbridas e indefiníveis. É o que Brossa faz desdobrando sua poesia no teatro (ações espetáculo, poesia cênica), na música (ações musicais) e no *strip-tease* (*stip-tease* e teatro irregular). A poesia pós-*medium* de Brossa, que salta na matéria (no *medium*) para formular novos códigos, mostrando a ficcionalidade dos meios, está em sintonia

15 Krauss considera o trabalho do artista conceitual belga Marcel Broodthaers, e não o de Joseph Kosuth, como principal referência para entender a condição pós-*medium* da arte contemporânea. Cf. *A Voyage on the North Sea - Art in the age of post-medium condition*, London: Thames & Hudson, 1999.

16 No original: "(...) index of the viewer's originating desire to open up any given moment of experience to something beyond itself (reality as 'origin')" (p. 53).

17 No original: "In both encompassing and enacting such desire, fiction is, then, the acknowledgment of this very incompleteness. It is the impossible attempt to transform succession into stasis, or a chain of parts into a whole" (KRAUSS, 1999, p. 53).

com essa condição pós-mediática da arte contemporânea muito antes dela ter sido disseminada e teorizada na arte. Sua poética emerge no presente performativo da leitura, ativando o pólo da recepção. Seu centro de gravidade é tanto a rede de signos em que a arte se inscreve, com seus diferentes meios, e que é desarmada em seus campos discursivos, quanto a pluralidade proteiforme da ideia.

Ao mesmo tempo em que pode ser identificado um movimento comum no sentido da emergência da escrita como imagem, para além da dominação do sistema escritural alfabético, a contaminação entre palavra e imagem nos trabalhos de Brossa difere de cada um dos momentos desse contágio na arte brasileira. Um ponto central dessa diferença pode ser apontado no modo como, no concretismo e no neoconcretismo, embora de modos diferentes, é pressuposto um ponto comum onde palavra e imagem se encontram. No caso do concretismo, esse encontro acontece na superfície plana do espaço gráfico; no caso do neoconcretismo, ele ocorre por meio da participação sensorial, numa simbólica geral do corpo. Já na *Nova Objetividade Brasileira*, palavra e imagem coexistem, mas cada qual se mantém no seu lugar. Este é um ponto comum com o modo como elas se relacionam em Brossa, mas no poeta catalão há uma ênfase no procedimento da montagem que é único. É um ponto ao qual sua poesia transformista está estreitamente ligada. Uma montagem não só entre dois elementos, mas entre dois modos de leitura.

Glòria Bordons, analisando a poesia-objeto de Brossa, aponta certa dívida desta com a imagem surrealista, que tem na teoria da imagem de Pierre Reverdy uma de suas primeiras abordagens. Ele acrescenta a ideia de surpresa, já apontada por Apollinaire: o encontro entre dois objetos não pertinentes entre si, que, não obstante, é exato. A imagem poética não é uma metáfora ou comparação, e sua força, na formulação de Reverdy, depende da não pertinência e exatidão do encontro. A imagem poética assim se emancipa. Quanto mais indiferentes um ao outro forem os dois elementos justapostos na montagem, mais bem sucedida será sua força poética. É o que Reverdy define como “acaso objetivo”. Mas, de onde vem a exatidão? Ela ocorre no momento da criação simbólica, que é sempre novo, quando a “percepção das semelhanças” emerge do fluxo das coisas. Este é o momento da leitura, em que a montagem implica o leitor/observador. Toda leitura é participativa, mas se ela revigora meios perceptivos apagados pela escrita alfabética, como a imagem, essa participação ganha outro teor. Para lembrar poemas-objeto bem conhecidos de Brossa, podemos ver esse aspecto no encontro do cadarço de um sapato com um novelo em *Poema objeto* (1969), da Bíblia aberta com notas de dinheiro entre as páginas em *Fe eclesiástica* (1994) ou em duas folhas de árvore típicas de Barcelona presas por um clipe de escritório em *Burocracia* (1967). Esse cinetismo anamórfico nos permite aproximar o momento de leitura na poesia de Brossa da transformação fregolista.



O limite da aproximação com a imagem surrealista sob esse ponto de vista concebido por Reverdy é que o modo como Brossa usa objetos cotidianos não busca um contexto poético literário nem o inconsciente individual recalcado. O que Hélio Oiticica afirma sobre os poemas-objeto incorporados em *Tropicália* pode ajudar a esclarecer essa diferença. Ao comentar a relação com o espaço real dos poemas-objeto de Camila Salgado, Hélio diz:

Essa relação é adquirida depois de o poema ser inscrito, ser “escondido” ou colocado, fugindo assim a certas implicações literárias de cunho surrealista (aliás, os surrealistas fizeram poemas-objeto, mas o sentido destes procurava ser sempre relacionado a problemas literários, vivenciais etc.) (1986, p. 100-101).

O que há de surrealista em uma nota de cem dólares entre páginas da Bíblia? Há, combinada à surpresa, que Brossa remete muitas vezes à mágica, uma mensagem direta e política, para provocar moralmente o observador. Aí a poética de Brossa parece mais próxima em seu compromisso social da ideia de “espaço de imagem” (1987, p. 35) de Walter Benjamin. Este aponta em *Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*, um campo cultural aberto no encontro entre cotidiano e arte, e também entre vigília e sonho, que faria mais justiça a si mesmo em artistas malditos como Lautreamont, Rimbaud e Dostoievski.

Em *Burocracia*, a mínima intervenção do clipe nos faz ler a imagem semanticamente, pelo seu nome “folha”, como folha de papel, mas ao mesmo tempo o que vemos são as folhas de árvore. O espaço entre a leitura semântica e a imagética, entre palavra e imagem, nestes objetos reles, é ativado numa montagem sem síntese. E aí poderíamos invocar outro conceito de Benjamin do mesmo ensaio para este reencantamento do mundo: “iluminação profana”. Os dois tipos de leitura não se encontram num ponto comum, mas criam uma espécie de vibração própria da reflexão. O resultado é uma brecha fregolista onde a linguagem é desajuste- e potência.

Uma característica da poesia de Brossa que pode ser rastreada até as *Suítes*, onde ela aparece em seu núcleo, é a de implicar uma forma de participação global, que apela à sensorialidade mas também às novas significações, usando como procedimento singular a montagem. Ela nos faz ver assim, de outro modo, o fato de que hoje, em meio à saturação visual da cultura hiper-globalizada e a paranóia de fundo que permeia a cultura digital, a linguagem parece não ter outro fundamento senão o de aparecer, expor, manifestar, enfim, conceber imagens como meros signos. O lastro da imagem, Brossa nos mostra, é a ideia: aí a linguagem revela sua dimensão criadora.

## CAPÍTULO 1 CONTAMINAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM NAS SUÍTES DE POESIA VISUAL

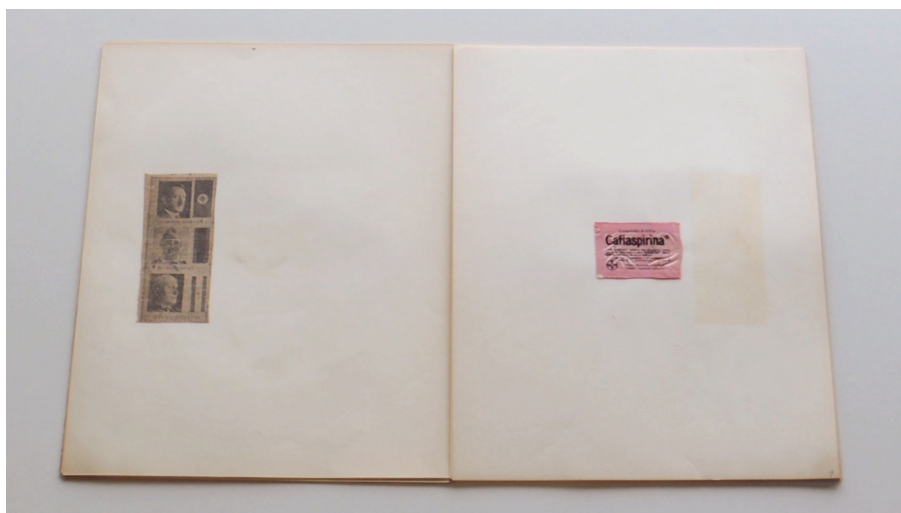


Imagem 6. *Suíte de Poesia Visual Monòlegs* (Junho de 1968)

### 1.5 REFERÊNCIA

BENJAMIN, Walter. Questões Introdutórias de Crítica do Conhecimento. *In: Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Doutrina das Semelhanças. *In: Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. *In: Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BROSSA, Joan. *Poesia Vista*. Seleção e Tradução: Vanderley Mendonça. Coedição: Amauta Editorial, 2005.

BORDONS, Glòria. La poesía objetual de Joan Brossa. Barcelona: *Poiesis. Revista de crítica y creación literaria*. Núm. 3, 1996, p. 22-30. Disponível em: <http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxiu/POIESIS.pdf>. Acesso em: 25 maio. 2022.

BORDONS, Glòria. Les col·laboracions de Joan Brossa amb artistes: un nou gènere literari? Barcelona: *Els Marges*. Núm. 97 (primavera), 2012, p. 56-79. Disponível em: [http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxiu/Bordons\\_Brossallibre-sartistaElsMarges.pdf](http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxiu/Bordons_Brossallibre-sartistaElsMarges.pdf). Acesso em: 28 maio. 2022

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-Piloto para Poesia Concreta. *In: Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. Joan Brossa y la poesia concreta. *In: Joan Brossa o la revolta poètica* (org. GUERRARA, Manuel). Barcelona: Fundació Privada Joan Brossa, 2001.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. *In: A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto* (org. SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens Inventadas - palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

GRANDAS, Teresa. Sobre poesia, ortopedia y condición proteica. *In: POESÍA BROSSA* (catálogo). Barcelona: Museu de Artes Contemporânea de Barcelona (MACBA), 2018.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto e Teoria do Não-Objeto. *In: Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (org. AMARAL, Aracy). Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira. *In: Escritos de Artista Anos 60/70* (org. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* (org. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia. SALOMÃO, Waly). Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

PALOMER, Pilar. Las Suítes de Poesia Visual. *In: Joan Brossa o la revolta poètica* (org. GUERRERO, Manuel). Barcelona: Fundació Privada Joan Brossa, 2001.

PLANAS, Eduard. *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002.

ROMERO, Pedro G. Hablar Brossa. *In: POESÍA BROSSA* (catálogo). Barcelona: Museu de Artes Contemporânea de Barcelona (MACBA), 2018.



temas do imaginário surrealista, a fase do México é considerada o período maduro de suas trajetórias, na qual desenvolvem uma linguagem pictórica pessoal.

Em termos gerais, pensando as relações sociais e o movimento constante dessas artistas no grupo, muitas delas afirmaram que obtiveram apoio e incentivo por parte de Breton, a figura central do grupo, e dos outros surrealistas,<sup>19</sup> em um período no qual questionavam os papéis tradicionalmente impostos às mulheres pela sociedade, pela família e classe social, e respondiam às mudanças de um tempo efervescente como foi o do período entreguerras. O grupo se mostrou indispensável para o desenvolvimento e amadurecimento artístico dessas mulheres, um amparo para aquelas que enfrentavam as oposições familiares, ou até mesmo a formação artística clássica e rígida, para se dedicarem a uma vida artística experimental e a um estilo de vida vanguardista (CHADWICK, 1997, p. 11).

Mas, apesar do contexto favorável oferecido pelo núcleo oficial parisiense, havia uma assimetria na participação, construção e veiculação efetiva do movimento a depender de seus membros. As mulheres não figuraram como proponentes de suas questões na época de sua fundação, oficialmente estabelecida com a promulgação do primeiro manifesto em 1924. Além disso, apesar das participações nas exposições internacionais do grupo ao longo das próximas décadas (1935 em Copenhague e Praga; 1936 em Londres e Nova York; 1938 em Paris; 1940 no México; e 1947 em Paris) (CHADWICK, 1997, p. 7) e em algumas publicações, suas atuações se configuraram de um modo muito mais marginal em comparação ao núcleo masculino de artistas e poetas.

Encontram-se entre essas artistas Lee Miller, Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Jacqueline Lamba, Dora Maar, Kay Sage, Rita Kernn-Larsen, Eileen Agar, Leonora Carrington, Léonor Fini, Marie Toyen, Ithell Colquhoun, Remedios Varo, Valentine Penrose, entre outras. O estudo delas a partir de um panorama geral ou específico proporciona uma abertura para diálogos com questões que vêm se mostrando fundamentais para a crítica feminista da história da arte. Este olhar crítico possibilita a compreensão e o questionamento da própria estruturação do mundo artístico ocidental, dos mitos que envolvem a personalidade masculina, como o gênio criador, e das atribuições relacionadas ao masculino e ao feminino responsáveis pela construção de estereótipos de gênero.

De acordo com Chadwick, o período de incitação e fundação do movimento não contou com a presença ativa de nenhuma mulher artista ou escritora e, por um bom tempo, elas permaneceram alijadas da construção da imagem do núcleo oficial surrealista. Elas figuram nas fotografias mais descontraídas das atividades do grupo, mas se ausentam dos retratos formais até 1934 (1997, p. 9).

---

19 Durante seu trabalho de pesquisa, Whitney Chadwick entrevistou diretamente algumas dessas artistas. In: CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York, 1997, p. 11.

A importância de se estudar as dinâmicas dos círculos sociais frequentados e integrados pelas artistas, como fez Whitney Chadwick, e não apenas suas obras ou vidas a partir de um panorama simplesmente psicobiográfico, reside na exposição de fatores fundamentais que ajudam a dimensionar a invisibilidade dentro da comunidade e a uma melhor compreensão das condições de produção e da constituição e reconhecimento dessas mulheres enquanto artistas. Como evidencia Trasforini:

Representáveis como mapas de fluxos relacionais, os círculos sociais parecem determinantes para criar e favorecer as condições para fazer arte, ganhar visibilidade, recursos e reconhecimentos: constituídos por ambientes de amizades e conhecidos, mas, sobretudo por contatos mais amplos que os presenciais e pessoais, os círculos sociais são lugares estruturados, espaços que crescem e assumem a forma de ambientes públicos, ou seja, desvinculados de círculos privados, puramente familiares ou de parentesco (2009, p. 56, tradução livre).<sup>20</sup>

O envolvimento dessas mulheres era intermediado por relações pessoais, amorosas ou de amizade (CHADWICK, 1997, p. 11). Elas frequentemente estabeleciam subgrupos menores paralelos ao círculo central de Breton, baseados em vínculos de afinidade, onde conseguiam o apoio necessário para se manterem como aristas vanguardistas (CHADWICK, 1997, p. 56). Nem todas, contudo, buscavam uma identidade artística, algumas eram companheiras dos integrantes, ou chegavam ao grupo como amigas ou parceiras de viagens. O tempo de permanência e o comprometimento com a arte que produziram também variou bastante (CHADWICK, 1997, p. 8).

Com o advento da modernidade, as relações das mulheres nas artes se apresentaram, como afirma Trasforini, em um jogo contraditório entre a visibilidade e a invisibilidade. Neste novo período, pelo menos potencialmente, há a oportunidade de inserção na vida urbana das metrópoles modernas e de realização de grandes viagens, o que possibilitou a construção de uma nova autonomia e presença pública (2009, p. 18). A artista moderna vivencia o despertar da *nova mulher*, com a reconfiguração das fronteiras de gênero em um momento marcado pelo enaltecimento da figura masculina nos espaços da modernidade – como o *flâneur* de Charles Baudelaire, ou o *blasé* de Georg Simmel – e as negociações com as novas liberdades (2009, p. 21-22).

No início do século XX muitas mulheres saíram da constrição doméstica por força das circunstâncias do momento. O desfalque de mão de obra masculina provocado pelo fluxo aos campos de batalha na Primeira Guerra Mundial criou as condições para que elas fossem enviadas ao mercado de trabalho para exercerem serviços de

---

20 “Representables como mapas de flujos relacionales, los círculos sociales parecen determinantes para crear y favorecer las condiciones para hacer arte, para ganar visibilidad, recursos y reconocimientos; constituidos por ambientes de amistades, conocidos, pero sobre todo de contactos más amplios que el cara a cara y lo personal, los círculos sociales son lugares estructurados, espacios que crecen y adoptan la forma de ambientes públicos, es decir, desvinculados de círculos privados, puramente familiares o de parentesco” (Kadushin 1976, p. 769; TRASFORINI, 2009, p. 56).

assistência ou se ocuparem da produção e fornecimento de suprimento para a guerra, nos hospitais e fábricas. Com o final da guerra em 1918, essas mulheres, uma vez fora de casa e com novas demandas, se organizaram para lutar por direitos trabalhistas e pelo voto (CHADWICK, 1997, p. 14). Por mais que esses novos papéis sociais tenham influenciado círculos artísticos e literários, tendo como exemplo a imagem da mulher independente e andrógina (CHADWICK, 1997, p. 16), o movimento surrealista, sobretudo Breton, identificou esses processos de emancipação aos valores burgueses.

O grupo surrealista enfrentou então um conflito em relação aos papéis da mulher na sociedade. Ao mesmo tempo que as incentivava ao rompimento com os valores burgueses, sobretudo os do lar e da família, acolhendo-as em seu meio para que desenvolvessem uma vida artística e comportamental não tradicional, não repensaram, por outro lado, as assimetrias de gênero de uma forma mais crítica. Tanto construíram projeções que não condiziam com as demandas e desejos das mulheres reais de seu tempo, mas sim com as de um ego masculino, poética e expressivamente dominante (CHADWICK, 1997, p. 31), quanto não consideraram um espaço igualitário de participação na construção do próprio movimento. De certo modo, o processo de autonomização das mulheres foi vinculado ao modo de operar da sociedade que tanto combatiam, sem consideração das complexidades relacionadas à sexualidade e ao gênero já enfrentadas por outros grupos contemporâneos a eles, como os de André Gide e Jean Cocteau, que demandavam tanto a libertação das mulheres quanto a dos homossexuais: “Eles acreditavam na libertação das mulheres, mas não estavam dispostos a se unir ao clamor e apoiar um movimento promovido pelas mesmas pessoas que eles consideravam pessoalmente responsáveis pelo atual estado de falência literária e moral”<sup>21</sup> (CHADWICK, 1997, p. 16).

## 2.2 O CÍRCULO SURREALISTA DOS ANOS 1930

Como afirmado, o fluxo de mulheres artistas no surrealismo foi se intensificar a partir do início da década de 1930. A participação produtiva também se tornou mais ativa após esse período. Isso não significou, todavia, uma mudança em termos de conquista de autonomia para a articulação das ideias do movimento. Por mais que passassem a integrar as exposições coletivas do grupo e terem suas obras reproduzidas em suas publicações, as concepções pessoais dessas artistas sobre o surrealismo, que tornariam a vanguarda muito mais heterogênea do que sua identificação tradicional às ideias dominantes do núcleo masculino de Breton, permaneceram periféricas ou não foram plenamente introduzidas enquanto centrais ao movimento. Em termos gerais, as artistas não deixaram de ocupar um lugar de subalternidade em relação

---

21 *“They believed in the liberation of women but were unwilling to join the clamour and support a movement promoted by the very individuals whom they held personally responsible for the current state of literary and moral bankruptcy”.*



ao núcleo masculino próximo a André Breton. Chadwick ressalta que os surrealistas continuaram a monopolizar a formulação das ideias sobre amor e sobre as mulheres e que elas se “percebiam atuando sobretudo fora do núcleo de poder e influência”<sup>22</sup> (1997, p. 12, tradução livre).

A entrevista formal sobre a sexualidade, publicada no nº 11 de *La Révolution surréaliste* sob o título *Recherche sur la sexualité*, que Breton empreendeu sobre os membros do grupo ainda em 1928, é um exemplo característico dessa postura. Nadeau nos informa que o interrogatório foi realizado em duas sessões e que continha o seguinte teor: “Discute-se: a medida com que o homem toma consciência do prazer da mulher, o amor entre as mulheres, entre os homens (esta última forma foi condenada quase por unanimidade, com Breton à frente), o onanismo, o prazer por súcubos, a prostituição, as perversões etc.” (NADEAU, 1985, p. 104-105). A ausência de mulheres neste evento parece ter incomodado apenas Louis Aragon, que preferia que a discussão sobre a sexualidade das mulheres fosse realizada com a participação direta delas (CHADWICK, 1997, p. 11-12).

A pintora e escritora inglesa Ithell Colquhoun foi uma das poucas mulheres a escrever teoricamente sobre o surrealismo, embora a publicação de *The Mantic Stain* na revista *Enquiry* tenha ocorrido tardiamente, em 1949 (CHADWICK, 1997, p. 154), quando os princípios básicos do automatismo já haviam sido amplamente discutidos.

Apesar de todos esses casos que atestam muito claramente as assimetrias representativas, o surrealismo contou com uma participação ampla de mulheres artistas e se tornou um ambiente propício para o desenvolvimento dos anseios vanguardistas de muitas delas. A pintora Léonor Fini se aproximou do surrealismo em 1936 e manteve uma relação mais social do que formal, preferindo permanecer independente do grupo, pois considerava suas atividades tolas e não quis se submeter à autoridade de Breton (CHADWICK, 1997, p. 81). Mas Remedios Varo, por outro lado, ansiou para se unir ao grupo parisiense. Leonora Carrington, que também se empenhou em desenvolver uma carreira artística, manteve suas relações por meio de Max Ernst. Meret Oppenheim, cuja aproximação ao grupo em 1933 foi o marco do período de maior fluxo de mulheres artistas (CHADWICK, 1997, p. 47), encontrou no grupo surrealista um espaço favorável para dar continuidade a seus planos artísticos avessos à rotina entediante da academia. Tendo inicialmente frequentado a *Académie de la Grande Chaumière*, envolveu-se logo com a cena vanguardista parisiense, assim como Giacometti, Sophie Tauber, Hans Arp, Kurt Seligmann, Max Ernst e Man Ray (CHADWICK, 1997, p. 46).

Não há, no entanto, como descrever a associação entre as artistas e o surrealismo sem compreender a complexidade desse intercâmbio. Ele oscila de um modo intrincado

---

22 “perceive themselves as having operated very much outside his center of personal power and influence” (CHADWICK, 1997, p. 12).



e não linear entre o suporte e o acolhimento de mulheres que fugiam dos tradicionais papéis familiares e sociais para a busca de uma identidade artística e uma vida mais libertária e experimental e a contraditória insistência em manter uma assimetria entre os gêneros. Colocavam a mulher em uma posição importante, mas idealizada, para a revolução que almejavam, ao desconsiderarem a participação ativa dessas artistas na representação direta do movimento e de si mesmas. A este respeito, sintetiza Chadwick:

O compromisso surrealista com a resolução dialética não se estendeu necessariamente à resolução de inconsistências internas de comportamento e atitude. Para as mulheres artistas, assim como para seus colegas homens, a ambiguidade e a ambivalência acompanharam a vida vivida fora das convenções da classe média e racionalistas (1997, p. 105).<sup>23</sup>

As experiências de Remedios Varo e Leonora Carrington com o grupo de Paris são permeadas por essas ambivalências que caracterizam essas relações entre mulheres artistas e o surrealismo. Elas fazem parte da geração de artistas que compuseram a rede surrealista a partir dos meados dos anos 1930, período de expansão do movimento em decorrência de seu processo de internacionalização. Em 1935 o grupo expôs em Santa Cruz de Tenerife e em Copenhagen, e 1936 foi o ano da *Exposition Surréaliste d'Objets*, em Paris, e também da *First International Surrealist Exhibition*, em Londres. Estas exposições e as outras internacionais que se seguiram ampliaram a reputação do movimento, e novos grupos surgiram em diversos lugares, como Praga, Copenhagen e Tóquio (CHADWICK, 1997, p. 55).

A *First International Surrealist Exhibition* foi lançada em 11 de junho de 1936 na *New Burlington Galleries*, em Londres. A exibição contava não só com pinturas e esculturas, mas também com obras de arte “tribal” e obras de arte considerada “dos loucos”. Segundo Susan Aberth, a introdução de Leonora Carrington à temática surrealista se deu por meio de um presente da sua mãe: o livro de Herbert Read que foi publicado junto à exposição. Mas foi somente a partir do próximo ano que a jovem artista estabeleceria relações com o círculo surrealista de Breton. Leonora conheceu Max Ernst na ocasião de uma exposição do artista na *Mayor Gallery*, em Londres, em 1937 (ABERTH, 2010, p. 25). Pouco tempo depois eles se mudaram para Paris e no ano seguinte para St. Martin d’Ardèche, no interior da França, onde permaneceram até a captura de Ernst em decorrência dos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial.

Leonora nasceu em 6 de abril de 1917, em Clayton Green, no condado de Lancashire, no noroeste da Inglaterra, em um ambiente familiar muito bem favorecido economicamente. Seu pai, Harold Wilde Carrington, foi um empresário têxtil que

---

23 “The Surrealist commitment to dialectical resolution did not necessarily extend to resolving internal inconsistencies in behaviour and attitude. For women artists, as well as for their male colleagues, ambiguity and ambivalence accompanied life lived outside middle-class and rationalist conventions.”

## CAPÍTULO 2 LEONORA CARRINGTON E REMEDIOS VARO

inventou e patenteou um acessório de tear que tornou possível o desenvolvimento do tecido *Viyella*, híbrido de lã e algodão. Mais tarde, Harold vendeu a empresa familiar *Carrington Cottons* para a corporação *Courtaulds*, tornando-se o acionista principal da *Imperial Chemicals Industries (ICI)*. Leonora viveu parte considerável da infância, dos 3 aos 10 anos, na mansão eduardiana de sua família, *Crookhey Hall*, comparável às propriedades reais e aristocráticas da região, levando uma vida bastante regrada juntamente a seus irmãos (ABERTH, 2010, p. 11).

Susan Aberth, em *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art* (2010), nos narra que Leonora Carrington foi criada para dar prosseguimento à sua vida de alta burguesia e a expectativa familiar era que a jovem arranjasse um bom casamento. Quando ela manifestou o desejo de ter uma formação artística, encontrou forte oposição de seus pais, que nunca se conformaram verdadeiramente com sua decisão de prosseguir em uma vida artística autônoma com os surrealistas.

Nos anos da infância e juventude, Carrington manteve uma relação conturbada com as instituições de ensino que frequentou. Foi expulsa do convento *Holy Sepulchre*, em Chelmsford, Essex, e logo depois do de *St. Mary*, em Ascot (ABERTH, 2010, p. 15). Aos 15 anos, em 1932, seus pais resolveram enviá-la para a *Miss Penrose*, uma escola de jovens aristocráticos em Florença, como forma de preparação para sua exibição como debutante na corte de George V. Leonora não permaneceu por muito tempo na *Miss Penrose* em razão de uma apendicite, mas essa breve passagem em Florença a colocou em contato direto com a arte italiana, uma das fontes posteriores na produção artística de Carrington, percebida nas técnicas de pintura em têmpera, nas composições, paleta e estilo (ABERTH, 2010, p. 18-19). No ano seguinte, seus pais encaminharam-na para uma escola em Paris, onde foi mais uma vez expulsa. Finalmente, decidiram matriculá-la em uma instituição mais rigorosa, *Miss Sampson's*, também em Paris. Mas Leonora fugiu e foi ao encontro de um amigo da família, professor de Belas Artes, que não conhecia pessoalmente. Logo em seguida, como ela mesma afirmou, seria disposta ao mercado de casamento (ABERTH, 2010, p. 19). No entanto, sua apresentação na corte de George V, em 1935, fracassou. Entediada com o ambiente e impedida de acessar a área de cavalos ou apostar, Carrington leu durante o evento o livro *Sem olhos em Gaza*, de Aldous Huxley, romance crítico aos costumes e a moralidade mais conservadora da sociedade inglesa presente:

Então, eu passei a temporada em Londres, a festa do jardim real, que é chá em uma tenda no Palácio de Buckingham, e você passeia com uma xícara de chá. Há um vestido diferente para isso, muito caro. Então você vai para Ascot, as corridas, e você está no recinto real. E, se você quisesse, naquele tempo, sendo uma mulher, não podia apostar. Você nem tinha permissão para chegar ao pasto, onde eles mostram os cavalos. Então eu peguei um livro. Quer dizer, o que você faria? Foi o *Eyeless in Gaza*, de Huxley, que eu li o tempo todo.

E então, completamente farta, fui enviada de volta ao norte da Inglaterra (CARRINGTON *apud* ABERTH, 2010, p. 19-20, tradução livre).<sup>24</sup>

Depois desse evento, Leonora partiu para a *Chelsea School of Art*, onde frequentou por cerca de um ano aulas de pintura e desenho. Este período inaugurou para ela novas oportunidades, tempos de maior liberdade e de mudanças de estilo de vida. Seus pais, ainda que fortemente contrariados, não deixaram de lhe oferecer um suporte financeiro mínimo para que se iniciasse formalmente como artista, mas ela precisou lidar com condições muito mais precárias do que as oferecidas por sua família até então (ABERTH, 2010, p. 21). Em um segundo momento dessa nova fase, Carrington foi para a *Amédée Ozenfant Academy*. O pintor francês Ozenfant, que havia trabalhado com Le Corbusier duas décadas antes na fundação do movimento purista, abria nesse momento uma escola em Londres e, conforme Aberth, Carrington foi sua primeira aluna (ABERTH, 2010, p. 21). Curiosamente, sua amiga Stella Snead, que também frequentou a escola, afirmou que era composta majoritariamente por mulheres de classe alta (ABERTH, 2010, p. 22).

Portanto, antes de chegar a Paris em 1937 na companhia de Max Ernst, Carrington já havia iniciado um percurso de desenvolvimento artístico. Também se encontrava familiarizada com alguns temas convergentes com os interesses surrealistas, como magia, alquimia e mitologia, sobretudo a mitologia celta. Apesar da breve passagem por Paris, os surrealistas ficaram logo impressionados com a jovem artista, não só pela propensão e interesse pelas temáticas surrealistas, mas por ter abandonado um contexto familiar abastado – que se opôs radicalmente à união com Ernst – e uma vida social de status em favor da vida vanguardista (ABERTH, 2010). Mas além desses fatores, Carrington parecia se encaixar muito bem na imagem da *femme-enfant*, que esteve em evidência durante os anos 1930:

Durante a década de 1930, a imagem da *femme-enfant* assumiu uma importância cada vez maior para os surrealistas. Uma criatura de graça e promessa, a mulher-criança estava intuitivamente próxima dos mundos do inconsciente, da imaginação e do irracional, capaz de enfeitiçar o artista masculino e afastá-lo do mundo confinado do real (CHADWICK, 1997, p. 49).<sup>25</sup>

---

24 “So I went through the season, in London, the royal garden party, which is tea in a tent at Buckingham Palace, and you go around with a teacup. You have a different dress for that, very expensive. Then you go to Ascot, the races, and you’re in the royal enclosure. And, if you please, in those days, if you were a woman, you were not allowed to bet. You weren’t even allowed to the paddock, where they show the horses. So I took a book. I mean, what would you do? It was Huxley’s *Eyeless in Gaza*, which I read all the way through. And then, thoroughly fed up, I was dispatched back to the North of England.”

25 “During the 1930s the image of the *femme-enfant* assumed ever greater importance for the Surrealists. A creature of Grace and promise, the woman-child was intuitively close to the worlds of the unconscious, the imagination, and the irrational, capable of bewitching the male artist and leading him away from the confining world of the real.”

No momento do encontro com os surrealistas, Leonora tinha 20 anos de idade, Ernst 46 e era casado até então com Marie-Berthe Aurenche, 14 anos mais nova. Como Aberth observa, esse era um comportamento repetitivo em Max Ernst (2007, p. 38). No entanto, apesar de supostamente preencher perfeitamente os requisitos de uma *femme-enfant*, Carrington, anos depois, esclareceu o desconforto em relação à encarnação do papel:

Eu achava que tinha muita afinidade com essas pessoas. Era um grupo composto essencialmente por homens que tratavam as mulheres como musas. Isso era bastante humilhante. Por isso, não quero que ninguém me chame de musa. Nunca me considerei uma *femme-enfant*, como André Breton queria ver as mulheres. Não queria que me entendessem assim, nem tentei mudar os outros. Eu caí no surrealismo assim. Nunca perguntei se tinha o direito a entrar ou não (CARRINGTON apud ORGAMBIDES, 1993, tradução livre).<sup>26</sup>

De acordo com Susan Aberth, entre os fatores que levaram a mudança do casal para o interior da França, em St. Martin d’Ardèche, está tanto a busca pelo distanciamento dos confrontos com Marie-Berthe Aurenche, como o incômodo de Ernst com os constantes conflitos internos do grupo de Breton. No local, o casal teve a oportunidade de viver uma vida mais próxima à natureza e à vida no campo, trabalhando juntos ou separadamente em seus projetos artísticos (2007, p. 38). Longe do principal círculo social, em um período de muita troca e produtividade, Max e Leonora recebiam a visita de amigos, muitos deles artistas, como, por exemplo, Léonor Fini, Roland Penrose, Lee Miller, André Pieyre de Mandiargues, Frederico Veneziano e Tristan Tzara (CHADWICK, 1997, p. 80).

Mas esse período foi interrompido bruscamente pelas perseguições engendradas pela Segunda Guerra Mundial, seguidas de muito sofrimento e um colapso mental de Leonora, que ocasionou o seu internamento em um manicômio em Madrid, por decisão de sua família. Prestes a ser encaminhada a outra instituição para doentes mentais na África do Sul, Leonora conseguiu escapar dessa situação, passou por Portugal e depois pelo grupo de artistas refugiados em Nova York antes de tomar seu rumo de refúgio final no México, juntamente com Renato Leduc. A internação de mulheres em sanatórios era uma prática normalizada durante o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Os surtos se tornavam justificativas para a manutenção dessas mulheres em confinamento sem necessidade, ou além do tempo recomendado. Isto atingiu artistas além de Carrington, como Camille Claudel, Zelda Fitzgerald e Dora Maar.

---

26 *“Pensé que yo tenía mucha afinidad con a gente. Era un grupo compuesto esencialmente por hombres que trataban a las mujeres como musas. Eso era bastante humillante. Por eso no quiero que nadie me llame musa de nada. Jamás me consideré una femme-enfant como André Breton quería ver a las mujeres. Ni quise que me entendieran así, ni tampoco intenté cambiar a los demás. Yo caí en el surrealismo porque sí. Nunca pregunté si tenía derecho a entrar o no.”*

Quando a França entrou em guerra com a Alemanha, em 1939, Max Ernst foi capturado e enviado inicialmente para um campo de internação em Largentière, depois passou por outros campos e só foi liberado com o armistício (ABERTH, 2007, p. 45). A prisão de Ernst abalou muito Leonora. Antes de deixar a casa de campo em St. Martin d'Ardèche, ela permaneceu por três semanas alternando entre jejum e trabalho físico extenuante nos seus vinhedos e jardins, até ser finalmente convencida por um casal de amigos a buscar por um visto para Ernst na Espanha. Durante a viagem sua saúde mental se agravou, e, depois de uma crise nervosa que a levou a ameaçar assassinar Hitler e pedir pela libertação metafísica da humanidade na embaixada britânica de Madrid, sua família interveio para que fosse internada (CHADWICK, 1997, p. 84). Foi tratada com cardiazol, uma substância que induz convulsões similares ao tratamento por eletrochoque e, durante sua recuperação em uma clínica em Santander, sua família planejou sua internação em outra instituição mental na África do Sul. No intervalo desta transferência, ela foi acompanhada pela guarda obstinada de pessoas que estavam a mando de sua família, em uma passagem por Portugal. Leonora armou uma ida a Lisboa, alegando a necessidade de comprar luvas, para fugir. Segundo Aberth, ela fingiu uma dor de estômago, foi ao banheiro de um café e escapou pela porta dos fundos, em direção à Embaixada Mexicana. Leonora conseguiu o apoio do amigo e embaixador Renato Leduc, com o qual deveria se casar para conseguir a independência dos pais e imunidade diplomática (2007, p. 51).

Leonora chegou a se encontrar algumas vezes, tanto em Portugal como em Nova York, com Max Ernst. Nessa altura, ao se dar conta do sumiço da companheira após ser libertado dos campos de internamento, tinha se unido a Peggy Guggenheim para migrar para os Estados Unidos. O casal não se reconciliou desde então, apesar de Carrington continuar a frequentar o círculo de artistas refugiados, entre os quais se encontravam vários dos surrealistas, até migrar, por fim, para o México em 1943 e encontrar condições mais propícias ao amadurecimento artístico e seu consequente reconhecimento (ABERTH, 2007).

Remedios Varo tomou o mesmo rumo no início dos anos 1940 em razão da facilitação que o governo mexicano ofereceu aos refugiados europeus, mas parecia ter uma projeção mais clara em relação a se unir ao movimento surrealista no final da década de 1930. Remedios teve acesso a uma tradicional formação artística na *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madrid, mas logo entrou em contato com a onda de influência vanguardista. Conforme Janet A. Kaplan, autora da biografia da artista *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, Remedios nasceu em 16 de dezembro de 1908 em Anglés, na Catalunha e, ao contrário de Carrington, teve incentivo desde a infância para desenvolver habilidades artísticas. Seu pai, Rodrigo Varo y Zejalbo, engenheiro hidráulico, mantinha-se com sua família em constantes viagens pela Espanha e pelo norte da África, o que propiciou um rico material de referência para

## CAPÍTULO 2 LEONORA CARRINGTON E REMEDIOS VARO

Varo (1988, p. 11). Ele a colocava de forma bastante diligente e disciplinada a copiar seus desenhos e diagramas mecânicos (1988, p. 15). Observando a sua propensão para o desenho, continuou investindo na sua formação. Varo frequentou a *Escuela de Artes y Oficios* e depois a *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madrid, também frequentada por Salvador Dalí, com admissão e treinamento rigorosos. Em 1924, aos 15 anos de idade, integrou o currículo em tempo integral. Ele envolvia estudos complexos e tradicionais, como perspectiva, teoria da cor, formas arquitetônicas, anatomia, ilustração científica, natureza morta, roupas, paisagens etc., além de todas as técnicas de preparo de materiais e suportes (1988, p. 27 e 29).

Nos anos 1920, Madrid se abriu para as vanguardas, inclusive a surrealista, principalmente por meio da *Residencia de Estudiantes*, uma residência universitária masculina, fundada em 1910, que estabelecia contato com a comunidade de movimentos modernos de outras partes da Europa (KAPLAN, 1988, p. 29). Kaplan ambienta o cenário artístico vanguardista de Madrid nos anos em que Varo ainda estudava na Academia. A cidade de Madrid, durante os anos 1920, permeou-se progressivamente com poesias, palestras, exposições e pinturas surrealistas, e foi inclusive o placo de exibição de trabalhos de artistas como Salvador Dalí e Luis Buñuel, como o filme *O Cão Andaluz*, lançado em 1928 (1988, p. 30).

Em 1931 Varo e Gerardo Lizarraga, um amigo da Academia com quem se casou em 1930, partiram para uma estadia em Paris que durou cerca de um ano. O casal retornou para Barcelona, cidade cosmopolita mais propícia à atmosfera vanguardista da qual estavam em busca (KAPLAN, 1988, p. 35). Neste período, Varo conheceu e se relacionou com o artista catalão Esteban Francés. Juntos dividiram um ateliê na *Plaza de Lesseps*, produzindo pinturas, colagens e desenhos que já dialogavam com a linguagem surrealista. Também estabeleceram relações efetivas com a comunidade surrealista barcelonesa e francesa (KAPLAN, 1988, p. 36-37).

Neste período, Varo pintava pouco e trabalhava com Lizarraga para a agência de publicidade de J. Walter Thompson (KAPLAN, 1988, p. 40), mas se articulava com Esteban Francés para que fossem percebidos pelos surrealistas parisienses. Queriam provar que eram suficientemente dignos de veicularem suas ideias, como pode ser visto na reprodução de um trecho de uma das cartas enviadas por Varo e Esteban a Marcel Jean, ponto de contato entre os surrealistas, em maio de 1936: “aceitamos toda a sua disciplina e estamos dispostos a assinar seus manifestos, queremos manter contato com você e acompanhar suas atividades” (VARO & FRANCÉS *apud* KAPLAN, 1988,



p. 44, tradução livre).<sup>27</sup> Varo e Esteban também se dedicavam aos *cadavre exquis*,<sup>28</sup> jogos surrealistas de produção de obras coletivas, e os entregavam à Marcel Jean (KAPLAN, 1988, p. 41). O artista Oscar Dominguez, que também era um intermediador do surrealismo entre a França e a Espanha, conhecendo a tendência de Remedios por meio dos *cadavre exquis*, indicou-a para o poeta Benjamin Péret, amigo próximo de Breton e um dos fundadores do grupo surrealista (KAPLAN, 1988, p. 49). O poeta, que estava em Barcelona em 1936 querendo se voluntariar com os republicanos por ocasião da Guerra Civil Espanhola, se envolveu com Varo e, no ano seguinte, eles se mudaram para Paris. Esteban os acompanhou e o três dividiram um ateliê em *Montparnasse* (KAPLAN, 1988, p. 50-55).

Mas, apesar da liberdade sexual e afetiva, Remedios não parecia completamente à vontade entre o círculo surrealista de Breton. Sentia-se intimidada pela atmosfera inquisitorial dos encontros nos cafés promovidos por André Breton, e parecia insegura em relação à sua participação no grupo e preocupada com efeitos do imaginário da *femme-enfant*: “Minha posição era a tímida e humilde de um ouvinte: eu não tinha idade suficiente nem tinha a disposição de enfrentá-los, como Paul Eluard, Benjamin Péret ou André Breton. Lá estava eu, com a boca aberta dentro deste grupo de pessoas brilhantes e talentosas” (VARO apud KAPLAN, 1988, p. 55-56, tradução livre)<sup>29</sup>.

Além disso, nesta época, 1938, perto de seus 30 anos, reconstruía a sua identidade para aparentar ser mais jovem, diminuindo 5 anos em sua idade total. A repercussão dessa alteração pode ser observada inclusive em seu passaporte e até em seu túmulo, que atestam o seu nascimento em 1913 ao invés de 1908 (KAPLAN, 1988, p. 56).

Remedios Varo, como Leonora Carrington, estabeleceu uma rede paralela de relações com o grupo de Breton. Enquanto Carrington vivia o retiro no interior da França com Max Ernst, Varo mantinha em Paris um círculo de convivência com Benjamin Péret e com artistas como Esteban Francés, Wolfgang Paalen, Oscar Dominguez e Victor Brauner, por exemplo, confirmando a conclusão de Chadwick a respeito do

---

27 “we accept all your discipline and are willing to sign your manifestoes, we want to keep in contact with you and to keep up with your activities”.

28 Uwe M, Schneede transcreve a definição do *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, de 1938: “A game with folded paper. Every participant makes a drawing without knowing what his predecessor has drawn, because the predecessor’s contribution is concealed by the folded part of the paper. The example which has become a classic, and to which the game owes its name, was the first sentence produced by this method: ‘Le cadaver exquis boira le vin nouveau’ [The exquisite corpse will drink the new wine]” (SCHNEEDE, 1973, p. 32). Schneede prossegue esclarecendo: “What makes the game interesting is not any one artistic product but the collective playfulness and the incongruous combination of text and picture; the latter resulted in a shape made continuous by the fact that players extended their lines beyond the folded part of the paper” (ibidem).

29 “My position was the timid and humble one of a listener: I was not old enough nor did I have the aplomb to face up to them, to a Paul Eluard, a Benjamin Péret, or an André Breton. There I was with my mouth gaping open within this group of brilliant and gifted people”.

## CAPÍTULO 2 LEONORA CARRINGTON E REMEDIOS VARO

relacionamento das mulheres artistas com o surrealismo através de subgrupos de relações de amizade ou amorosas, onde tinham suporte para a produção artística.

Como companheira de Péret, Varo se viu perto do círculo interno que orbitava em torno de Breton; mas ela também criou um círculo de amigos para quem se tornou o centro. Esse grupo incluía não apenas Péret, Francés e Dominguez (que tinham um estúdio próximo ao que o trio dividia em Montparnasse, no qual assistiu e relatou o desenvolvimento do ménage à trois) mas também Victor Brauner (...) (KAPLAN, 1988, p. 64).

Mas a guerra também interrompeu esse período de experimentação e convivência de Remedios Varo. Sua segurança ficou especialmente em risco devido às suas ligações com Benjamin Péret, cujas relações com o comunismo não eram segredo. Sempre politicamente engajado, foi preso e expulso do Brasil por estar associado ao Partido Comunista. Péret se casou em 1928 na França com a cantora lírica brasileira Elsie Houston, intérprete de Villa-Lobos, e se mudou para o Brasil com ela em 1929 (PUYADE, 2005). Durante a estadia, arejou a cena artística trazendo a discussão surrealista para os modernistas brasileiros e sua participação ativa no cenário político comunista brasileira é descrita por Jean Puyade:

No decorrer dos anos 1930 e 1931, Péret lançar-se-á a fundo na atividade política internacionalista. Junto com o grupo dirigido por Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Aristides Lobo, será um dos fundadores, em 21 de janeiro de 1931, da Liga Comunista do Brasil, seção brasileira da Oposição Internacional de Esquerda (trotskista), tornando-se Secretário do Comitê da região do Rio de Janeiro, com o pseudônimo de Maurício (2005, p. 10).

Em razão desse envolvimento político, Péret foi preso pela polícia do Rio de Janeiro em 1931 e expulso do país logo em seguida por um decreto de Getúlio Vargas (PUYADE, 2005, p. 13). Após a entrada da Inglaterra e da França na guerra contra a Alemanha, Péret foi mais uma vez preso em uma prisão militar em Rennes, novamente devido a seu ativismo político (KAPLAN, 1988, p. 69). Durante os anos difíceis da guerra, Varo também se deparou, por acaso do destino, com a prisão de seu marido Lizarraga em um dos campos de concentração franceses. Quando Péret ainda estava preso, Varo foi ao cinema com o fotógrafo húngaro Emerico Weisz, que futuramente se casaria com Leonora, para assistir um documentário que ele havia ajudado a produzir. Varo reconheceu nas filmagens Gerardo Lizarraga, com quem havia perdido o contato desde que se mudara para Paris. Lizarraga, militante anarquista que havia lutado na Guerra Civil Espanhola com os republicanos, foi libertado graças a articulação de Varo e seus amigos. A própria Varo acabou sendo presa por alguns meses no inverno de 1940, pelo fato de ser companheira de Péret, ainda que pouco se saiba sobre esse evento (KAPLAN, 1988, p. 70-71).



Mas a situação se agravou com invasão da França pelos nazistas em junho de 1940. A partir de então, Remedios e muitos outros artistas e intelectuais precisaram partir efetivamente e buscar refúgio. Inicialmente, Varo deixou Paris, permanecendo por um tempo em Canet-Plage com o artista Jacques Hérold e outros e depois com Victor Brauner (KAPLAN, 1988, p. 72). De lá, seguiu para Marselha e se reencontrou com Benjamin Péret. A cidade de Marselha tornou-se, neste período, polo de um grande número de refugiados. Um grupo chamado *Emergency Rescue Committee* estabeleceu em Villa Air-Bel, nas imediações da cidade, um centro de refúgio que abrigou muitos surrealistas (KAPLAN, 1988, p. 74):

O objetivo do comitê, organizado em Nova York três dias após a ocupação nazista de Paris, era salvar o maior número possível de artistas e intelectuais da Europa, acelerando sua fuga da França – uma missão de resgate que resultou em uma migração intelectual sem precedentes da Europa para as Américas (KAPLAN, 1988, p. 74, tradução livre).<sup>30</sup>

Varo e Péret não eram residentes de Villa Air-Bel, mas alugaram um quarto nas suas proximidades e frequentavam o lugar. De acordo com Kaplan, muitos do círculo social de Varo foram parar em Villa Air-Bel, como Brauner e Dominguez (KAPLAN, p. 1988, p. 75 e 77). Foi lá que André Breton e Jacqueline Lamba, assim como muitos outros, encontraram um porto antes de migrarem para fora da Europa. Peggy Guggenheim foi a responsável por financiar a passagem de muitos surrealistas de Air-Bel para os Estados Unidos, como a do próprio Max Ernst, que também passou por lá, e da família toda de Breton (ABERTH, 2010, p. 45). Péret e Varo tomaram o caminho para o México, país que ofereceu amparo aos refugiados espanhóis e aos membros da Brigada Internacional que se encontravam na França. Depois de conseguirem fundos e regularizarem os documentos, partiram de Casablanca no navio português *Serpa Pinto*, em 20 de novembro de 1940 (KAPLAN, 1988, p. 81-82).

As histórias de Leonora Carrington e Remedios Varo exemplificam as contradições e complexidades das relações entre as mulheres artistas e o círculo surrealista. Apesar de suas grandes diferenças, elas mostram algumas variáveis comuns. Em primeiro lugar, a importância das oportunidades de formação e treinamento artístico decorrem do suporte social que obtiveram, do pertencimento a uma família que se insere no mínimo em uma classe média intelectualizada ou do incentivo de algum membro da família, proporcionando em ambos os casos um suporte financeiro básico. Essa situação tem relação direta com a classe social inicial a qual pertenciam, apesar de que após a escolha por uma carreira vanguardista, em um contexto de guerra, tenham

---

30 “The goal of the committee, organized in New York three days after the Nazi occupation of Paris, was to save as many of Europe’s leading intellectuals and artists as possible by expediting their escape from France – a rescue mission that resulted in an unprecedented intellectual migration from Europe to the Americas”.

mudado de cenário, passando por mudanças financeiras. Varo enfrentou dificuldades tão sérias que precisou se dedicar a trabalhos fora da esfera artística.

Ainda que Leonora tenha encontrado forte oposição em sua família, ela não chegou a obliterar completamente os meios para que se desenvolvesse como artista. O apoio do pai de Remedios, por outro lado, permitiu que ela, aos 17 anos de idade, se tornasse uma das poucas mulheres a conseguir frequentar a *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madrid, em uma Espanha do início do século XX muito católica e conservadora. Aberth nos conta que Leonora não tinha muito dinheiro na sua fase de estudos em Londres (ABERTH, 2007, p. 21). Kaplan conta que Remedios e Péret, em Paris, viviam em condições bem difíceis, com privação de alimentos e que a artista chegou a trabalhar como tradutora em conferências para ter renda (KAPLAN, 1988, p. 63). Em Villa Air-Bel, os artistas produziam doces para levantar fundos e Varo precisou vender lençóis usados em rituais funerários mulçumanos em uma mesquita em Casablanca, para comprar comida (KAPLAN, 1988, p. 78 e 82).

Elas também se organizaram em círculos sociais menores e simultâneos às relações que se formavam em torno de André Breton, baseados em vínculos afetivos e de afinidade. Remedios e Leonora, apesar de terem se conhecido no período parisiense, não chegaram a trabalhar juntas durante esse momento. As artistas em geral que vivenciaram a cena surrealista, apesar de terem desenvolvido amizades, como Carrington e Fini, por exemplo, não estabeleceram uma organização consistente enquanto coletivo, seja para pleitear uma inserção mais significativa no interior do grupo oficial ou constituir um círculo paralelo. Como afirma Kaplan sobre os anos 1930:

As mulheres certamente se conheciam e, em alguns casos, desenvolveram amizades. No entanto, parece haver pouco senso de comunidade entre as mulheres surrealistas de Paris comparável àquela rede de intercâmbio e apoio – ainda que volátil – que une os homens do grupo (1988, p. 57, tradução livre).<sup>31</sup>

Esta atuação à margem, que se relaciona com a exclusão da participação efetiva nas decisões e na formulação das ideias do grupo, também tem consequências sobre as representações da mulher ou do feminino. A recuperação das relações dessas mulheres artistas, suas histórias e obras é importante para a compreensão do surrealismo como um movimento estético mais amplo e de suas reverberações no meio da arte.

Nos dois casos relatados, de Remedios Varo e Leonora Carrington, apesar da liberdade de estilo de vida, afetiva ou sexual, percebe-se a repercussão, de uma forma ou de outra, do imaginário da *femme-enfant* surrealista. A *femme-enfant* também aparece em ampla medida nas obras poéticas e artísticas dos surrealistas. Mas esta

---

31 “The women surely all knew each other and in some cases developed friendships. Yet there seems to have been little sense of community among the Surrealist women in Paris comparable to that network of interchange and support – however volatile – that unite the men in group”.

dimensão das construções do feminino elaboradas pelo olhar masculino dos surrealistas se reflete de modo mais direto nas relações sociais dos membros do grupo com as mulheres artistas e com as mulheres de uma maneira geral.

Varo e Carrington encontram nos surrealistas uma sintonia entre os imaginários compartilhados que, dentre outras coisas, abordam o universo interior, as questões ligadas ao feminino e as dimensões mágicas e místicas. Mas se analisarmos suas obras do período, é possível afirmar, entretanto, que elas apresentam suas perspectivas particulares em relação ao surrealismo nuclear. São perspectivas que pertencem a um estado paradoxal, ao mesmo tempo em que se aproximam dos questionamentos fundamentais do movimento, se afastam. Isto pode ser observado não apenas nas visões divergentes a respeito das concepções do feminino, mas também nas expressões de particularidades atravessadas pelo contexto cultural originário de cada uma delas.

### 2.3 O PERÍODO MEXICANO

Quando partem para o México, elas carregam consigo todo esse acúmulo de experiências e aprendizados. As vidas de Carrington e Varo foram essencialmente vidas desenraizadas. Quando mudaram para França, se uniram a uma vanguarda que, apesar de se concentrar fisicamente em Paris, propagava ideias com aspirações universalizantes, sem a intenção de estar vinculada especialmente a nenhuma questão cultural ou territorial. Mas, ainda que seja possível tecer críticas consistentes à pretensão dos elementos universalizantes europeus, também é inegável a concordância sobre a projeção desterritorializante do surrealismo, um movimento artístico altamente intelectualizado e que inseriu uma forma de olhar o mundo extremamente crítica. Os surrealistas eram artistas intelectuais, que se ocuparam das grandes reflexões que atravessavam a sociedade em geral e o mundo da arte. Podemos inclusive dizer que o surrealismo desejou se constituir como território intelectual desterritorializado.

No entanto, a desterritorialização de Varo e Carrington em relação aos seus contextos de origem se torna ainda mais intensa com a migração para a América Latina. A partir de então, o aprendizado que obtiveram com a vida entre os surrealistas é contagiado pelo contexto mexicano. O impacto que sofrem as impulsiona para explorar ainda mais as potencialidades de seus imaginários.

A virada da década de 1930 para a de 1940 foi marcada pela dispersão forçada do grupo surrealista e por empenhos de manutenção de sua sociabilidade durante o período de exílio. As Américas foram grandes pontos de recebimentos de artistas e intelectuais que estavam sendo abertamente perseguidos pelo governo nazista ou que temiam por sua integridade e futuro em decorrência das mazelas da guerra. Como já afirmado, Peggy Guggenheim foi uma grande articuladora do êxodo de surrealistas, financiando ou facilitando a passagem de um número deles para os Estados Unidos, como a de Max Ernst, com quem se casou por um breve período, e a da família toda

## CAPÍTULO 2 LEONORA CARRINGTON E REMEDIOS VARO

de André Breton (ABERTH, 2010, p. 45). Logo em 1942, Nova York se tornou sede da exposição *First Papers of Surrealism*, organizada para ajudar crianças e prisioneiros franceses no *Co-ordinating Council of French Relief Societies* (ABERTH, 2010, p. 53). Nova York recebeu os artistas Roberto Matta, Ives Tanguy, Salvador Dalí, André Masson, Kurt Seligmann, Marcel Duchamp, além de intelectuais como Theodor Adorno e Max Horkheimer e os músicos Igor Stravinski e Arnold Schoenberg, entre outros (BUENO, 2001, 91-92).

O México também adotou uma política acolhedora durante o governo de Lázaro Cárdenas, especialmente para os refugiados espanhóis, entre a *intelligentsia* e a classe profissional, que chegaram aos números de mais de quinze mil (KAPLAN, 1988, p. 85). Dentre eles, alguns artistas tentaram estabelecer uma comunidade à parte, mantendo reuniões frequentes num modelo aproximado aos da Europa, sem, entretanto, a liderança e o rigor de Breton. Migraram para o México Luis Buñuel, Gunther Gerszo, César Moro, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Benjamin Péret, Gerardo Lizarraga, Esteban Francés, Remedios Varo, Emerico “Chiqui” Weiz, Leonora Carrington, José e Kati Horna (KAPLAN, 1988). Mas apesar desses encontros cheios de vitalidade, as práticas artísticas de Remedios Varo e de Leonora Carrington foram se desenvolver a partir das afinidades entre as duas, que as conduziram a estabelecer uma amizade muito próxima, compartilhar imaginários e o processo criativo.

Remedios Varo chegou na Cidade do México, juntamente a Benjamin Péret, no final de 1941, mas demorou em torno de uma década para se dedicar exclusivamente à produção artística independente e se manter através dela. Os primeiros anos no México não foram financeiramente fáceis e Varo mantinha o sustento principal da casa se ocupando de vários trabalhos diferentes (KAPLAN, 1988, p. 97). Varo trabalhou com Lizarraga e Francés na produção de dioramas para a propaganda antifascista britânica a favor dos Aliados; projetou em conjunto com Carrington figurinos para produções teatrais;<sup>32</sup> pintou móveis e instrumentos musicais na Clardecor, restaurou artefatos pré-colombianos, ilustrou para a farmacêutica Bayer e também produziu ilustração científica durante uma campanha de estudos epidemiológicos da malária na Venezuela (KAPLAN, 1988). Foi apenas quando conseguiu se estabilizar, na companhia de Walter Gruen, que sua carreira artística não comercial prosperou. A estreia de seu estilo peculiar e amadurecido no mundo da arte mexicano ocorreu em uma exposição coletiva somente em 1955, na Galería Diana, que, segundo Kaplan, contou com a participação de mais cinco mulheres: Leonora Carrington, Alice Rahon, Solange de Forge, Cordelia Urueta e Elvira Gascon (KAPLAN, 1988, p. 120). Este evento lhe rendeu tanto sucesso que no ano seguinte realizou, no mesmo local, sua primeira exposição solo e a partir

---

32 Como *Madwoman of Chaillot*, de Jean Giraudoux e *Gran Teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca.

de então a procura por compra de suas obras se tornou intensa (KAPLAN, 1988, p. 133).

A projeção de Leonora se deu anteriormente à de Remedios. Leonora chegou ao México em 1943 e já nos anos seguintes articulava com o círculo artístico surrealista de Nova York. O colecionador Edward James impulsionou o seu trabalho, organizando uma exposição solo da artista em 1948, na Pierre Matisse Gallery. No México, o lançamento de uma exposição solo se deu em 1950, na Clardecor, um showroom de design de interiores (ABERTH, 2010, p. 63).

A colaboração entre as duas artistas é um ponto fundamental que não deve ser negligenciado para a compreensão do desenvolvimento das produções de cada uma delas no período mexicano. Kaplan, Aberth e Chadwick reconhecem a importância dessa relação para a articulação temática de suas obras e certa afinidade de estilos. Isso não significa, entretanto, que devam ser encaradas como uma unidade expressiva. Aberth atenta que, apesar dessas aproximações, as diferenças entre as duas são claras, se considerarmos a paleta de cores, os estilos e o manuseio e modo de aplicar a tinta (2010, p. 60). Mas também podemos apontar a maneira peculiar a partir da qual abordam o mundo oculto e da magia, que varia de acordo com a vivência e a história pessoal, do conjunto de referências que constituíram seus imaginários particulares, que não diferem apenas do grupo surrealista, mas também entre si.

Os trabalhos de Leonora e Remedios também são atravessados pelas vivências dos fluxos migratórios que empreenderam ao longo de suas vidas. A perspectiva do deslocamento e da multiplicidade cultural as acompanhou desde a infância e assumiu o caráter de exílio no período entreguerras, situação comum à grande parcela dos artistas vanguardistas europeus do período. Contudo, à parte do sentido de não lugar, dos sofrimentos gerados pelas privações materiais e emocionais e pela impossibilidade do retorno, o exílio para o México significou especialmente uma libertação e autonomização dessas artistas. Elas não chegaram a se envolver diretamente com os grupos de artistas mexicanos. No primeiro momento, quando o exílio parecia apenas temporário, as relações se fecharam entre os imigrantes, mas, com o tempo e a permanência, os horizontes se abriram. Não se vincularam a nenhum novo movimento, dedicando-se à uma criação com muitas trocas, porém de caráter pessoal.

Este estudo nos impõe a sensibilidade para uma perspectiva a partir do exílio, se não do exílio permanente, dado que suas vidas na Europa foram, desde a infância e por motivos diferentes, desterritorializadas, moventes, e que fazem parte de uma característica que permeou o ambiente da arte moderna, como nos resume Maria Lucia Bueno:

No âmbito da estética, a arte moderna expressou uma quebra de identidade que atingia, com diferentes intensidades, as sociedades em escala mundial a partir do século XIX. Os homens, habituados a se nortear por parâmetros e

normas preestabelecidas, foram despojados de suas referências, muitas vezes de forma violenta – como com a colonização e a imigração –, passando a contar apenas com si próprios e suas experiências particulares, para construir uma nova conduta e uma nova identidade (BUENO, 2001, p. 92).

Varo e Carrington realizaram ainda um movimento inverso quando consideramos os intercâmbios buscados principalmente entre Paris e Nova York, durante a primeira metade do século XX, e o mundo dito não Ocidental. Aos artistas brasileiros e latino-americanos era comum realizar incursões aos grandes centros de arte, buscando formação, informação e contato com as redes de arte estrangeiras.<sup>33</sup> As artistas europeias realizaram, num segundo momento, o percurso contrário, para a América Latina. Movidas sobretudo pelas perseguições da guerra, encontraram condições favoráveis para o florescimento de suas carreiras, após o desbotamento do muralismo mexicano e a retomada da pintura de cavalete.

Até os anos 1940, os artistas nacionalistas e revolucionários mexicanos se mostravam avessos às tendências nacionais e principalmente estrangeiras que desconsiderassem uma proposta aberta à mensagem e à comunicação em benefício da instrução das massas e classes populares. Por esse motivo, a Exposição Internacional do Surrealismo no México, realizada no primeiro ano da década, não teve grandes e positivas repercussões. Era o auge da pintura muralista, encabeçada pelos conhecidos “Tres Grandes”: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco (PRAMPOLINI, 1969, p. 44-45).

Após os anos 1940, o cenário muda e se abre para disposições voltadas para o pessoal e para o fantástico. Existiam já artistas que, de acordo com Prampolini, “cresceram à sombra” da arte abertamente revolucionária, como Julio Ruelas e José Guadalupe Posada (1969, p. 45). Mas também houve um desencanto com o didatismo muralista e os artistas começaram a reconsiderar as questões pessoais e a pintura de cavalete, sem que isso tenha significado um abandono às questões políticas nacionalistas. Digamos que a configuração artística e o comprometimento político foram transformados (1969, p. 81).

Esta inquietação por caminhos que apontassem direções além das propostas muralistas alimentou uma nova geração. Surgiu um terreno fértil e receptivo às pintoras, principalmente após a exposição solo de Frida Kahlo em 1953, logo antes de sua morte. Como evidencia Janet Kaplan: “Ao honrar o trabalho de Kahlo, a comunidade artística reconheceu a visão de uma mulher e uma pintora cujas

---

33 A título de exemplo pode-se citar os casos das artistas brasileiras modernistas Anita Malfatti, que estudou na Alemanha e nos Estados Unidos; e Tarsila do Amaral, que buscou formação na Academia Julian, em Paris. Para um estudo mais aprofundado sobre as artistas brasileiras acadêmicas e seus percursos formativos, conferir o trabalho de SIMIONI, A. P. C. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.



pequenas telas são preenchidas com imagens fantásticas e diretamente pessoais” (1988, p. 133, tradução livre).<sup>34</sup>

Nessas circunstâncias, as mulheres artistas trouxeram para o centro da representação pictórica o autorretrato e a figura feminina, com viés autobiográfico ou não. É considerável a gama de mulheres artistas que de algum modo tangenciaram as poéticas surrealistas e que viveram ou passaram pelo México por volta deste contexto, adotando a centralidade da figura feminina. Esta disposição pode ser observada nas artistas que Teresa Arcq reuniu na curadoria da exposição *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México*.<sup>35</sup> Mexicanas ou não, essas artistas contemporâneas se dedicaram de formas variadas ao autorretrato, à autorrepresentação simbólica, à invenção de si e também à mobilização de temáticas e imagens que representassem a condição do feminino. Teresa Arcq verifica entre elas “a abundância de autorretratos e retratos simbólicos que marcam uma provocativa ruptura da linha divisória que separa o âmbito público do estritamente privado” (ARCQ, 2016, p. 33). Nesse sentido, os grandes temas da vida pública, da economia e política e das narrativas das camadas populares da sociedade, próprios do muralismo, parecem ser deslocados ou reconfigurados para esses imaginários, e tendem, muitas vezes, para o realismo fantástico.

Leonora Carrington e Remedios Varo não produziram autorretratos como os de Frida Kahlo, Maria Izquierdo ou Rosa Rolanda, por exemplo. Mas elas não deixaram de recorrer à “encenação do eu”, ou de si, para utilizar a expressão levantada por Patricia Mayayo. Para Mayayo, todo autorretrato é necessariamente uma encenação de si (2008, p. 219), no sentido de que não é um reflexo direto das emoções do artista, mas, ao contrário, é construção e representação (2008, p. 221).

A produção realizada a partir da década de 1940 indica uma mudança de trajetória artística, que implicou o fim de um ciclo de desenvolvimento das experimentações realizadas em conexão com os surrealistas da Europa. As condições encontradas e criadas no México permitiram o início de uma nova fase de amadurecimento, na qual Remedios e Leonora puderam produzir de forma mais independente e pessoal. Se tomarmos as obras produzidas durante a década de 1930, percebemos que as possíveis inseguranças em relação à expressão de uma identidade artística foram enfrentadas. Neste novo momento, apesar de terem se impactado e contaminado com as circunstâncias mexicanas, não optaram em aderir a nenhum novo grupo de artistas. Ao contrário, reconheceram suas afinidades pessoais, temáticas e plásticas e,

---

34 “In honoring Kahlo’s work, the art community acknowledged the vision of woman and an easel painter whose small canvases are filled with fantastic and directly personal imagery”.

35 Teresa Arcq organizou as obras de 15 artistas: Alice Rahon, Bona Tibertelli de Pisis, Brigdet Tichenor, Cordelia Urueta, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba, Kati Horna, Leonora Carrington, Lola Álvarez Bravo, Lucienne Bloch, María Izquierdo, Olga Costa, Remedios Varo, Rosa Rolanda e Syllvia Fein.



a partir disso, permitiram-se dedicar a uma produção colaborativa. Neste sentido, as compatibilidades e a amizade importavam mais do que a coerência a um manifesto prévio ou ao conjunto de ideias de um movimento.

Isto não significa que o conteúdo surrealista foi descartado ou negado: ele foi transcendido. Elas optaram por se nutrir dos temas e técnicas que lhes serviriam melhor, assim como se tornaram mais confortáveis para trabalhar as demais referências que colecionaram ao longo de suas experiências pessoais.

## 2.4 REFERÊNCIAS

ABERTH, Susan L. *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*. Surrey: Lund Humphries, 2010.

ARCQ, Teresa (Curad.). *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016.

AWARE, Archives of Women Artists, Research and Exhibitions. Remedios Varo: Spanish painter and writer. Tradução para o inglês do verbete “Remedios Varo” de Leïla Jarbouai no *Le Dictionnaire universel des Créatrices, des femmes* (Antoinette Fouque). Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/remedios-varo/>. Acesso em: 27 maio. 2022.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/FAPESP, 2001.

CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. New York: Thames and Hudson, 1997.

KAPLAN, Janet, A. *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*. New York: Abbeville, 1988.

MAYAYO, Patricia. *Frida Kahlo: Contra el mito*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2008.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ORGAMBIDES, Fernando. Leonora Carrington: “No me arrepiento de mi vida”. *El País*, Madrid, 18 abr. 1993. Cultura. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html). Acesso em: 27 maio. 2022.

PRAMPOLINI, Ida Rodríguez. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

PUYADE, Jean. Benjamin Péret: um surrealista No Brasil (1929-1931). *Revista Conexão Letras*, [S.l.], v. 1, n. 1, maio 2015. ISSN 2594-8962. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55658>. Acesso em: 27 maio. 2022.

SIMIONI, A. P. C. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

TRASFORINI, Maria Antonietta. *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València: PUV, 2009.



a profissionalização da atividade judicativa, com associação profissional própria e destinação intelectual. Desde a década de 1930 a crítica gradativamente construía um lugar para si, contribuindo para a construção de um cenário possível onde diferentes campos de conhecimento pudessem partilhar informações e alavancar o desenvolvimento do país, resultando nos prósperos anos 50.<sup>38</sup>

Em meio a tamanhas transformações, a crítica de arte imiscuía-se, eficazmente, no desenvolvimento do sistema artístico, não somente na relação entre artistas e instituições, mas também no alcance de um novo público que se aproximaria destas esferas. O modelo crítico, desenvolvido e estruturado como estratégia para alcançar novos interessados nas produções culturais e reconfigurar a atividade judicativa já existente, denominamos como crítica didática. Considerando os modelos existentes e as tentativas de ampliação realizadas pela crítica de arte no Brasil desde o final do século XIX, importa perguntar: qual a razão para construir uma faceta didática para a atividade crítica? Como resposta, este breve texto tem por objetivo verificar a existência de uma aspiração pedagógica na produção crítica no Brasil dos anos 50, como um instrumento de ressignificação dos procedimentos artísticos, judicativos e intelectivos que envolvem o circuito artístico local.

### **3.2 A DÉCADA DA CRÍTICA. A DÉCADA PEDAGÓGICA**

O contexto do pós-guerra, que reordenava as relações político-sociais e econômicas em todo o globo, trouxe consigo uma demanda antiga que foi se transmutando em uma necessidade mais urgente: a de ampliar o acesso à educação. Decorrente desta demanda, foram lançadas iniciativas em prol da educação em diferentes países, bem como consolidadas instituições voltadas para a promoção de ações de cunho educacional e cultural, como a Unesco (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura), com sede na França, e a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), no Brasil. Nas estruturas destas instituições, ou a partir delas, foram organizadas diferentes associações e iniciativas que propiciaram o alargamento fundamentado do sistema educacional, social e artístico cultural.

Estas ações coordenadas passavam a ser realizadas graças aos planos de ação deliberados na UNESCO. A partir de sua criação em 1945, o órgão internacional focalizou as suas ações em cinco eixos principais: educação, ciências sociais/humanas, ciências naturais, cultura e comunicação/informação. Dentro desses eixos ficaram estabelecidos programas de alfabetização, programas científicos, promoção dos meios de comunicação, liberdade de imprensa e acordos de cooperação

---

38 Segundo Veloso, a década de 1950 é constituída como um marco inicial de ascensão econômica e incremento industrial. O lastro desenvolvimentista perdura até a década de 1980, tendo como principal motivo o abandono da produção agrícola como matriz econômica e a concentração das atividades na indústria e serviços. Cf. VELOSO, F. Desenvolvimento Econômico. In: VELOSO, F., et al. *Desenvolvimento Econômico: uma perspectiva brasileira*. Rio de Janeiro: Elsevier-Campus, 2012.

### CAPÍTULO 3 A CRÍTICA DE ARTE NO RIO DE JANEIRO NOS ANOS 50

internacional, com vistas a promoção da diversidade cultural e a intercâmbios culturais, mediante projetos de exposições, empréstimos de patrimônios e obras de arte, entre outros. Porém, dentre esses eixos, o principal objetivo era o de reduzir o analfabetismo ao redor do planeta, notadamente nos países mais pobres e distantes do eixo Europa – Estados Unidos.<sup>39</sup>

Em abril de 1948 a UNESCO lançou as resoluções de sua 2ª Conferência Geral e com elas estabeleceu as prioridades em relação à *educação*, à cultura e aos demais assuntos subordinados. Em relação ao campo artístico-cultural, o documento elenca uma série de atribuições do organismo, dentre elas a promoção de ações de intercâmbio cultural, trocas profissionais e de preparar para a 3ª Conferência Geral propostas de cooperação internacional entre museus, de desenvolvimento institucional para centros de cultura, de programas estudantis e profissionais relacionados à produção artística. Uma interessante diretriz presente no documento trata ainda da participação dos museus na difusão e cooperação com os programas da Unesco, a saber: redução do analfabetismo no mundo. Qual seria, então, a participação dos museus e de seus agentes neste processo? Ou ainda, qual o papel que a crítica de arte desempenharia nesse contexto?

#### 3.3 OS MUSEUS E A CRÍTICA NA DÉCADA DIDÁTICA

Um fator crucial para o avanço das práticas pedagógicas no campo das artes visuais foi a criação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, em 1947 e 1948. A vocação didática dessas instituições atendia a um duplo apelo nacional e internacional de ampliação dos espaços culturais, das redes de sociabilidade e, sobretudo, de mercado. O momento pós-guerra, favorável ao Brasil e ocasionador de instabilidade na Europa, fazia com que a atenção de agentes do mercado – que também estavam envolvidos com a consolidação de espaços museais – se voltassem para o nosso país. Este é o caso, por exemplo, de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi que se transferem para o Brasil na leva daqueles que buscavam um horizonte possível e moderno para o terreno da arte e arquitetura, ou mesmo a aproximação de Nelson Rockefeller com os empresários brasileiros Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand. Estes exemplos centrais, que se ligam diretamente à criação das maiores instituições artísticas daquele tempo, recortam um fragmento de um processo maior de internacionalização em curso que culmina com a criação das Bienais de São Paulo, a participação do Brasil

---

39 Cf. *Records of the General Conference of UNESCO, second session, Mexico, 1947*, v. 2: Resolutions. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114591.locale=en>. Acesso em: 27 maio. 2022.

em fóruns internacionais como a AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e o ICOM (Conselho Internacional de Museus).<sup>40</sup>

No período compreendido entre 1945 e 1955, como aponta Sônia Regina de Mendonça (1990), o sonho americano penetrava no Brasil, conferindo bases às iniciativas que visavam a atualização do país em relação à modernidade dos centros industrializados. Assim, o cosmopolitismo assumiu o lugar do folclórico e ruralista, a linguagem da imprensa foi renovada e internacionalizada, carreiras antes lateralizadas passaram por processos de profissionalização. Todos estes fatores, seriam, portanto, um claro exemplo de aproximação dos interesses econômicos internacionais que viam no Brasil um novo e potencial mercado consumidor de produtos e ideologias. Devido a esta aproximação dos Estados Unidos, não somente com o Brasil, mas também com os demais países da América do Sul, os europeus – a França com maior incidência –, passam a incrementar suas parcerias intelectuais e culturais com estes países. Com aporte financeiro reduzido, em virtude da ruína provocada pela guerra, investem em intercâmbios culturais, trocas e financiamentos de formação intelectual de profissionais com posições estratégicas na sociedade. Este é o caso do crítico carioca Mário Barata, que recebeu uma bolsa do governo francês e pôde complementar seus estudos em História da Arte com André Chastel, na Sorbonne, no mesmo ano da Fundação do ICOM.

Esta aproximação dá-se como fruto de interesses econômicos dos países já citados, na promessa de futuro oferecida pelo Brasil que, neste referido momento, se lançava moderno e em ritmo acelerado de crescimento e industrialização. Estados Unidos e França, como protagonistas, travavam uma batalha cultural, filosófica e econômica – a última, mais vantajosa para os EUA. Não por acaso, nascem destas relações meios de comunicação financiados com capital norte-americano e estreitamente relacionados com a sua matriz econômica. Os mesmos agentes dos meios de comunicação serão os colaboradores fundamentais na criação de nossos museus de arte moderna e seus programas educativos. Se, de um lado, o capital americano financiava – ou contribuía – a consolidação física e material das instituições, nos aspectos intelectuais e programáticos ligados ao pensamento moderno, vinculavam-se à França e aos órgãos internacionais – sediados na Europa, como a UNESCO – que faziam frente à clara tentativa de controle e hegemonia estadunidense.

Assim acontece com Léon Degand que vem ao Brasil em 1948 para organizar uma exposição de arte abstrata, tendo também assumido a direção do Museu de Arte

---

40 Pela primeira vez o público ganhava relevância na cena cultural. Não mais como simples espectador, mas como participante ativo das dinâmicas no campo da cultura que iam se firmando. A presença de grande público nas salas de cinema, nas exposições nos Museus recém-inaugurados, nos espaços de discussão intelectual, nas plateias dos programas de rádio, dá o tom deste novo momento em que emergia uma arte voltada para o povo e dele oriunda. Como aponta Mendonça, “a sociedade de classes adquiria o status do reconhecimento cultural. E as personagens do programa radiofônico Balança mais não cai – o ‘primo rico’ e ‘primo pobre’ – faziam o Brasil gargalhar” (MENDONÇA, 1990, p. 347).

### CAPÍTULO 3 A CRÍTICA DE ARTE NO RIO DE JANEIRO NOS ANOS 50

Moderna de São Paulo neste ano. Embora por pouco tempo, a presença de Degand à frente do MAM foi fundamental para a divulgação das poéticas abstratas e para o começo de uma prática didática por uma parcela dos críticos de arte nacionais. Preocupado em divulgar as poéticas abstratas, notadamente as mais próximas às expressões informais, o crítico franco-belga além de organizar a exposição – pondo em contato não somente os profissionais das instituições brasileiras e francesas – propôs algumas palestras educativas com vistas à uma difusão de noções básicas acerca de assuntos, temas, características e razões da abstração e de sua produção.



Imagem 1. Convite de Palestra de Léon Degand em 1948. Centre Georges Pompidou. Fonds Léon Degand. REF. B2-DE.MS.177807

Os pressupostos didáticos dos Museus de Arte Moderna nasciam com estas instituições, que, por sua vez, eram criadas a partir de metas e padrões internacionais. Como aponta Távora, no contexto de criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, exemplificado pelo ateliê de gravura,

Na cartilha dos fundadores do MAM-Rio, contava, desde 1948, o empenho didático para consolidar a arte moderna. A criação desse ateliê, cujo papel nas artes gráficas brasileiras se firmou por suas atividades nos anos 60, insere-se na história da lenta trajetória pelo conhecimento do modernismo no Brasil. Essa pretendida missão didática pode ser observada e está evidenciada nos diversos discursos em prol da criação de uma sede própria para o MAM-Rio (TÁVORA, 2007, p. 59).

Os compromissos e diretrizes comuns às instituições museais propostas pela UNESCO encontravam fortes ecos em nossos centros de cultura. Ao longo da década de 1950, com o apoio da crítica de arte – através de seus agentes e do modelo didático –, dos artistas e demais envolvidos, os museus firmaram-se também como instrumentos de ensino e instrução popular. Não há possibilidade de compreensão dos Museus de



Arte Moderna, recém-criados, fora da lógica e dinâmica social daquele tempo. Arte e Cultura populares estavam no centro dos projetos do governo federal e de seus programas educativos – que atravessariam os anos 50 e culminariam no Encontro Nacional de Cultura Popular, realizado em Recife, no ano de 1963. Um exemplo que elucida este processo de ênfase pedagógica é o encontro da UNESCO no MAM-RJ (1958), onde foram tratados não somente o papel educativo dos museus, mas também outros assuntos de relevância cultural em nível internacional.

A crítica de arte desempenhou, como podemos verificar nas publicações diárias, predominantemente um papel ajustado e convergente com os pressupostos das instituições, embora o antagonismo emergisse com semelhante frequência nas falas e assuntos específicos relacionados às coleções públicas, ao desenvolvimento das poéticas modernas e às linguagens modernas na pintura, escultura e gravura. Arriscaríamos dizer que este antagonismo foi fruto de uma consciência das tentativas de controle ideológico, que passam a ser percebidas após os encontros da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte). Nasce desta percepção uma vontade ainda educativa, porém mais liberada das formas de controle impostas. Resultam desta cisão os posicionamentos e atuações singulares de críticos do período que estiveram envolvidos, direta ou indiretamente, com estes projetos. Mario Barata, por exemplo, dirigia seu programa “Crítica de Arte na Rádio MEC” e oferecia cursos frequentes sobre temáticas artísticas nacionais ou de relevância internacional.

Em São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), dirigido por Pietro Bardi e projetado por Lina Bo Bardi, emergia, desde 1947, como vitrine de um sistema cultural que se pretendia “avançado” frente às demais instituições museais e culturais existentes no país e nos países vizinhos. Não somente empresários e demais pessoas ligadas às classes médias, que tinham acesso aos conhecimentos artísticos, mas também pessoas com baixa escolaridade e renda passavam a ser incluídas nos programas deste Museu – e dos demais –, ou, pelos menos, projetava-se esta inserção. Sobre este tema, Pietro sentencia em seu texto “Um Museu fora dos Limites”,<sup>41</sup> que o programa desejado para a instituição era o de formação de público, considerando o “sentido da história e o respeito ao passado”, possuindo um caráter “universal e didático” e suscitando novas experiências nos diversos campos da arte.

Os pressupostos didáticos do MASP possuíam grande sintonia com desejos internacionais elucidados pelas ações de diversos museus e, também, da crítica de arte, que noticiava e apoiava estas iniciativas. Sobre a importância desta vocação do Museu de Arte de São Paulo, o crítico Antônio Bento aponta em texto do dia 11 de fevereiro de 1950:

---

41 Publicado em francês na Revista Habitat, em 1951. Atribui-se, a este mesmo texto, uma data anterior, 1946, no catálogo da exposição Coleção Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, no Masp, em 2000.

Essa instituição, após dois anos de funcionamento, durante os quais como já deixei assinalado, foi mudado para São Paulo o eixo cultural das artes plásticas no Brasil, aumentou suas instalações, a fim de manter em constante exibição suas coleções permanentes e organizar um programa de exposições, conferências, cursos e projeções cinematográficas em suas salas e auditórios (BENTO, 1950, p. 6).

### **3.4 O SISTEMA EDUCACIONAL, OS PROJETOS CULTURAIS E A CRÍTICA**

A preocupação com o ensino foi uma tônica em distintas áreas da sociedade ao longo dos anos 50. Uma ligação bastante estreita, que precisa ser estudada com maior cautela – e que aqui apenas indicamos a lacuna – é a importância da Escolinha de Arte do Brasil enquanto instância divulgadora de práticas artísticas modernas, fomentadora de reflexões, formadora de professores e difusora de ações e pensamento artístico para as camadas populares menos favorecidas.

Fundada no Rio de Janeiro, em 1948, a Escolinha de Arte do Brasil teve forte repercussão no contexto educacional e artístico brasileiro. A primeira unidade na então capital congregou em suas franjas relevantes figuras como Augusto Rodrigues, Carlos Cavalcanti e o artista e crítico – aqui estudado – Quirino Campofiorito. A importância do incremento das escolinhas em todo país mobilizou uma rede ainda maior, alcançando vulto internacional, que foi o Movimento Escolinhas de Arte (MEA). Esse movimento se estendeu com maior expressão até a década de 1970, congregando cento e quarenta escolinhas de arte, que comumente trabalhavam externamente ao sistema público de ensino e ao mesmo tempo procurando alcançá-lo com seus ideais.

Dentre os pressupostos das escolinhas de arte esteve a ideia de ofertar não somente às crianças, mas também aos professores e à população em geral, acesso a práticas artísticas – no caso dos adultos a instituição preocupava-se em formar quadros capazes de ensinar os pequenos. Com isso, ao longo dos anos 50, como aponta Lima (2019), passou a predominar no país a ideia de que a criança é um ser dotado de capacidade expressiva, ou melhor, que nela há uma habilidade conatural para interpretar o mundo.

Para Lima e Barbosa (2015), este entendimento de criança criadora ganhou força neste período e se revelou na propagação de exposições de desenhos e pinturas infantis. Dado este incremento nas exposições de arte infantil e sua importância, os críticos de arte passam a refletir sobre esta nova realidade. Este é o caso de Mario Pedrosa, em seu texto “Arte Infantil”<sup>42</sup>, sobre a exposição no MAM-RJ, sob tutela de Ivan Serpa. Ou ainda, de críticos como Quirino Campofiorito em seu texto “Desenho

---

42 Texto publicado originalmente na introdução do Catálogo da Exposição Infantil do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em dezembro de 1952.

Infantil”, acerca da exposição realizada no prédio do Ministério da Educação em 1951, que comenta

Trata-se de um certame altamente educativo e ao Ministério da Educação e Saúde cabe proteger uma possibilidade mais larga de seu inestimável alcance. O material reunido nessa exposição significa esforço que carece ser aproveitado ao máximo, apresenta uma oportunidade rara para todos os que se fazem responsáveis pela educação e pela infância e têm o dever de estar alerta sobre condições evolutivas que é mister reconhecer nos métodos mais atuais e do que é prova eloquente, convincente, o resultado que apresenta a exposição a que estamos nos referindo (CAMPOFIORITO, 1951, p. 5).

Sobre a atenção da crítica e do sistema artístico para estas novidades, Barbosa comenta que havia “um valor intrínseco celebrado: o valor da expressão livre de amarras sociais e dogmas estéticos” (BARBOSA, 2015, p. 310) e que as exposições e coleções de Arte infantil, como as de Mario de Andrade, foram um modo de compreensão do valor da Arte na educação.

É evidente que este processo ocorrido em torno das Escolinhas de Arte foi fundamental para a esfera educacional do país, tanto para os setores educativos dos museus, quanto para as instituições culturais em geral. Contudo, é preciso elucidar ainda mais a ligação deste processo com a crítica de arte, assunto aqui em questão. O programa de ação em que foram baseadas as práticas educativas da Escolinha de Arte do Brasil – e que o possui como principal divulgador – é o pensamento de Herbert Read, crítico de arte inglês, que publicou em 1943 a sua tese intitulada “Educação pela Arte”. Read foi um incentivador do MEA, postulou reflexões fundamentais que não somente sustentavam as práticas da Escolinha, como as ações dos demais críticos de arte do contexto carioca dos anos 50.

Em seu texto, Read (1943) defendeu que a Arte deveria ser a base da educação, sendo esta proposta um meio singularizador de capacidades reflexivas em contextos sociais modernos e uma possibilidade sistêmica de combate ao totalitarismo experimentado na primeira metade do século XX. Para tanto, estabelece uma “teoria democrática da educação” (READ, 2013). No texto, Read não esconde o aspecto utópico e idealista de sua proposta. Contudo, justifica tal atitude como possibilidade de reinvenção de um mundo e sociedade assolados pela violência, descrença e dessensibilização da vida cotidiana.

Tratando de modo ampliado a noção de artista como aquele que é capaz de expressar-se de diferentes modos, Read sentencia que “o objetivo da educação é a formação de artistas – pessoas eficientes nos vários meios de expressão” (READ, 2013, p. 12). O funcionalismo comum à época da publicação acolhe outra significação no texto, uma vez que essa “eficiência” é ampliada para os sentidos da vida como dançar, trabalhar, executar uma música, cozinhar. Para Read, e de certa maneira para os

### CAPÍTULO 3 A CRÍTICA DE ARTE NO RIO DE JANEIRO NOS ANOS 50

nossos críticos, a educação pela arte seria capaz de “ressensibilizar” uma humanidade embrutecida pela violência da guerra e do totalitarismo. Por esta razão, o crítico inglês esclarece que a sua reflexão buscava “ressaltar a importância da sensação numa época que pratica brutalidades e recomenda ideais” (READ, 2013, p. 337) e

mostrar que, se na educação de nossas crianças preservarmos [...] a avidéz de suas sensações, poderemos ter sucesso em relacionar a ação com o sentimento, e até mesmo a realidade com nossos ideais. Assim o idealismo não seria mais uma fuga da realidade: seria uma simples resposta humana à realidade (READ, 2013, p. 338).

O idealismo presente no pensamento de Read era, certo modo, compartilhado por nossos críticos de arte e pelos intelectuais do campo progressista, que atuavam nas esferas públicas e privadas da educação e cultura. O discurso social que encontraria facilmente algum eco entre os artistas e críticos brasileiros do período fomentou aquilo que denominamos de crítica didática, pois, como um dos fundamentos reflexivos, a educação pela arte como forma de sensibilização social seria um modo revolucionário de transformação da sociedade e do sistema artístico. Em resumo, o esforço realizado pela Escolinha de Arte no Brasil, pelos Museus de Arte Moderna, críticos de arte e demais agentes culturais seriam resultantes deste mesmo idealismo que, permeado por uma vocação política de transformação e utopia pós-guerra, faziam o alargamento dos meios de aprender e conhecer os mais variados assuntos. Em específico, no campo da crítica de arte, o foco esteve na difusão de conhecimentos sobre a história da arte, sobre a modernidade e sobre a importância da manutenção dos equipamentos culturais para a sociedade. Assim como a criação dos Museus fazia parte de uma rede internacional, ou ainda, como a Escolinha de Arte pôde estruturar uma rede internacional, um movimento, percebemos que a crítica de arte esteve organizada com um propósito de sistematização da atuação crítica em muitos países, assumindo coletivamente temas comuns e necessários em todos estes locais, delimitando, portanto, um modelo didático de atuação.

#### 3.5 DA CACOFONIA AO ACORDE DISSONANTE

No que tange ao desenvolvimento e alargamento do campo da crítica de arte no Brasil, notadamente no Rio de Janeiro, as ligações explícitas com os órgãos de colaboração e direcionamento internacional foram fundamentais para o desenho sistêmico estabelecido. Neste contexto, a criação da AICA (Associação Internacional de Crítica de Arte) e, conseqüentemente, da ABCA (Associação Brasileira de Crítica de Arte), entre 1948 e 1949, consolidou um substrato bastante fértil para os projetos implantados naquele momento. Pois até a sua criação o exercício judicativo fora balizado por programas individuais ou, em casos específicos, como plataformas conjuntas de

pensamento ou projeção cultural que se inseriam em planos maiores, onde se incluía a crítica de arte.

A ruptura protagonizada pelos intelectuais desde o contexto de publicação do Manifesto Antropofágico, passando pelos anos 30, até chegar à Geração de 45, que se caracterizava pela reinvenção dos modos de escrita e de enfrentamento do objeto de reflexão, marcou a cisão de tempos complementares de introdução do projeto moderno no país e sua posterior internacionalização. Seria possível, assim, cogitar que a crise nos modos de reflexão da crítica de arte coincidiu com a crise da ideia de brasilidade que se reinventava desde o final do século XIX. Neste sentido, corroboramos o ponto de vista de Fabris (2010), ao apontar que a construção do pensamento moderno se insere num fluxo temporal e social amplos, que constituíram nas primeiras décadas do século XX o que hoje podemos denominar como modernidade. Entretanto, a manipulação das narrativas históricas que favoreceram, por exemplo, as poéticas abstratas como formas genuinamente modernas no contexto brasileiro, compartilharam ao longo dos anos a mesma crença acerca da crítica de arte produzida desde os anos 40, em específico a realizada no âmbito dos jornais e demais periódicos.

Essa produção crítica, de vocação pedagógica, foi capaz, em nosso entendimento, de transitar nestes contextos contribuindo para que não somente a produção artística assumisse um caráter moderno, mas também a reflexão. Assim sendo, a construção de um modelo didático para a crítica de arte consistiria em uma resposta às exigências daquele tempo, e cuja instalação só foi possível graças à capacidade analítica de perceber o processo de internacionalização em curso no país, posicionando-se em favor da arte nacional sem perder o diálogo com os pares que atuavam de mesmo modo em seus países. A filiação e participação ativa dos críticos na AICA e na ABCA foram, portanto, fundamentais nesta conjuntura e processo.

A penetração de temas internacionais no programa da crítica nacional pode revelar o curso desse desenvolvimento. Se tomarmos como exemplo a já mencionada proposta educativa desenvolvida por Herbert Read, verificamos que além de figurar destacada nas primeiras premissas da AICA – diligenciadas em seus congressos internacionais até meados da década de 1950, cuja participação dos críticos brasileiros foi ativa –, teve influência efetiva no contexto artístico e educativo brasileiro. Essa referência certamente pode ser compreendida como um elo que punha em diálogo os museus, os críticos, as escolas, ateliês e até mesmo os programas educacionais do governo. A crítica de arte, neste contexto específico, consolidava para si mesma uma identidade moderna ancorada nos pressupostos educativos compartilhados internacionalmente, mas que também se encontravam em processo de assimilação no país, como fica evidenciada na publicação de Antônio Bento em fevereiro de 1951, sobre uma campanha popular de alimentação.

### CAPÍTULO 3 A CRÍTICA DE ARTE NO RIO DE JANEIRO NOS ANOS 50

O maior serviço que o SAPS pode prestar ao Brasil é a divulgação, no seio do povo, de noções sobre alimentação. Incumbe-lhe, particularmente, realizar esta tarefa junto às classes trabalhadoras que formam a maioria da população [...]. Esse comentário vem à propósito do ato de justiça praticado por Umberto Peregrino assim como do alcance dessas iniciativas culturais do SAPS, uma das quais constituiu um modelo digno de ser seguido pelos nossos serviços congêneres. Referimo-nos à exposição de pintura organizada como meio eficiente de propaganda. Foi uma inovação particularmente feliz, utilizando as artes plásticas como a linguagem mais convincente para atingir o grande público (BENTO, 1951, p. 6).

Nas atas dos congressos da AICA o “combate à ignorância” e “ações efetivas em prol da arte moderna” aparecem repetidas vezes – mesmo que de formas variadas. A compreensão dos críticos em relação a essas resoluções de combate à ausência de conhecimentos artísticos e ações a favor das poéticas modernas, em nosso entendimento, foram decisivas para a adoção de uma postura democrática da atividade judicativa e para o desenvolvimento de um modelo didático para a crítica no período. Retrospectivamente, desde o final da 2ª Guerra Mundial até a criação das Bienais de São Paulo, as diretrizes dos órgãos internacionais de cultura e museus voltavam-se para a educação e forjavam um parâmetro onde o Brasil, em específico, intensificou seu programa de ensino e difusão cultural.

Apesar de todas as dificuldades para a cultura, em nosso país, a crítica de artes plásticas conseguiu nos últimos anos uma vitória de tenacidade e de esforço [...]. Em 1949 foi igualmente fundada no Rio a Associação Brasileira de Críticos de arte para a qual foram eleitos presidentes Sergio Milliet e secretário o redator desta seção. Essa entidade promoveu conferências, debates, exposições e projeções de filmes sobre arte. Sobretudo uniu mais os críticos brasileiros e conseguiu da maioria dos jornais resolver o premente problema da falta de espaço para as seções de arte (BARATA, 1952).

Se antes a crítica de arte assumia um discurso de vanguarda, nacionalista, propositivo, em muitos aspectos necessário, no início dos anos 50 assume outro papel: o de informar as camadas sociais acerca dos saberes e práticas artísticas em curso, bem como contribuir na consolidação de um sistema de arte moderno e autossustentável. Sendo assim, a crítica de arte produzida na cidade do Rio de Janeiro nos anos 50, herdeira de um processo que se desenvolvera desde os anos 30 e transformada pelas experiências literárias da poesia dos anos 40, assumiu uma identidade própria, tendo a pluralidade como registro. Entretanto, a pluralidade a que nos referimos não desconecta o pensamento de seus agentes, mas, como em um acorde dissonante, compõe uma emissão que pertence à mesma harmonia.

Até a década de 50 as preocupações dos críticos cariocas voltavam-se para análises conjunturais do meio artístico ou de poéticas específicas. A partir de então, passam a se dedicar, sobretudo, às questões sistêmicas que envolvem a estrutura social e as que incidem sobre as poéticas. Esta não é uma prerrogativa nacional. Em um breve resumo dos temas tratados nos congressos da AICA de 1948 até 1959, este último em Brasília, pudemos identificar que as discussões nos cinco primeiros anos estiveram voltadas para a querela abstração *versus* figuração, atividade profissional da crítica de arte e direitos autorais em publicações de arte. A partir de 1953, as discussões centralizam-se em torno da relação entre arte e ciência<sup>43</sup> – com foco nas abstrações de tendência geometrizante –, dos limites da crítica de arte frente aos pressupostos estéticos e da contraposição de arte ocidental e arte oriental. A partir de 1955 até o fim da década, as discussões se debruçam quase que exclusivamente sobre os problemas da arquitetura moderna e da relação entre arte e indústria<sup>44</sup>. Portanto, o deslocamento do interesse de assuntos particulares para temas mais ampliados e horizontais era uma nova característica assumida pela atividade crítica desse tempo.

Um olhar enviesado da crítica pós-moderna, em específico no Brasil, realizou o demérito de remover do escopo da produção crítica geral estas reflexões didáticas, sentenciando um único modelo de crítica de arte moderna brasileira – que a originária e daria bases para a crítica acadêmica –, apresentada como novidade, ou ainda, como forma inaugural de uma suposta crítica de arte “genuína” e purificada de seus contatos com o jornalismo. Esta escolha, baseada em afinidades intelectuais, fez com que a obra dos críticos que se dedicaram ao modelo didático fosse relegada ao segundo plano, ou pior, compreendidas como formas reacionárias de reflexão sobre o projeto moderno brasileiro.

A dissonância das vozes e pensamentos críticos, ao contrário do que pensa o senso comum, não comprometia a unicidade do empenho na defesa da transformação cultural, social, intelectual e artística do país na década de 1950. Ainda que nem todo os críticos tenham trilhado o mesmo itinerário, seus caminhos formam uma trilha coesa que nos auxilia a entender o desenvolvimento do campo da crítica de arte no Brasil, bem como a clarificar pontos obscuros que carecem significativamente de elucidação. A soma destas trajetórias, a malha formada por seus lastros, estrutura

---

43 Entre os proponentes deste tema de discussão estavam Mario Pedrosa e Pierre Francastel.

44 O interesse dos críticos da AICA pela arquitetura moderna possibilita a realização do I Congresso Extraordinário da AICA em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, de 17 a 25 de setembro de 1959. O mesmo não aconteceu em 1952, quando Mario Barata e Mario Pedrosa solicitaram que o congresso fosse realizado no Brasil em concomitância com a II Bienal e o 4º Centenário de São Paulo. Importante ressaltar que dentre as garantias de realização do evento na capital paulista estava a oferta de subsídio para a viagem dos membros da AICA. Os interesses de cada momento norteariam, inclusive, a escolha do local onde se realizariam os eventos. Informações disponíveis em: [https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA52-Compte\\_rendu-eng.pdf](https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA52-Compte_rendu-eng.pdf). Acesso em: 27 maio. 2022.



### CAPÍTULO 3 A CRÍTICA DE ARTE NO RIO DE JANEIRO NOS ANOS 50

uma teia de significações fundadora de onde se pode extrair sentido para nossos projetos de modernidade, nossa autonomia artística e desenvolvimento cultural. Por esta razão, destacamos aqui o papel desempenhado pelos críticos, notadamente os que estruturam o modelo didático, a fim de que suas contribuições emerjam do fundo das memórias da crítica para um lugar de significação e pertencimento.

#### 3.6 REFERÊNCIAS

ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991.

ARGAN, G. C. As Fontes da Arte Moderna. *Novos Estudos*, 18 set., p. 49-56, 1987.

ARGAN, G. C. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BARATA, M. Communication de Mário Barata. Ref. FR ACA AICAI THE CON004 07/09. *Archives de la Critique d'Art*, 1951. Disponível em: [https://www.archivesde-lacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA51-Com-M\\_rio\\_Barata.pdf](https://www.archivesde-lacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA51-Com-M_rio_Barata.pdf). Acesso em: 27 maio. 2022.

BARATA, M. Vitalidade da Crítica de Arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, v. n. 9117, p. 46, 20 jul. 1952. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/093718\\_03/17857](http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/17857). Acesso em: 27 maio. 2022.

BARBOSA, A. M. *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*. São Paulo: Ed. Cortez, 2015.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BENTO, A. O Museu de Artes de S. Paulo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 11 fev. 1950.

BENTO, A. Arte e Propaganda. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, v. n. 6.942, p. 6, 15 fev. 1951.

BENTO, A. Alvaro Lins e a Crítica de Arte. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, n. n. 7232, p. 6, 27 jan. 1952.

BENTO, A. Abstratos e Concretos na Bienal. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 06, 22 dez. 1953.

CAMPOFIORITO, Q. Desenho Infantil. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 9667, p. 12, 02 nov. 1951.

CHAGAS, M. Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus! 1958: SESENTA ANOS DEPOIS. In: CHAGAS, M. R. M. V. M. *A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da Unesco*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019, p. 304. ISBN ISBN 978-85-85732-41-7.

DEGAND, L. Quand j'étais conservateur de musée au Brésil. *Arts*, Paris, 23 set. 1949.

DURAND, J. C. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FABRIS, A. Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, A. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FAGNART, C. *La Critique d'Art*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HEINICH, N. *L'élite artiste: excellence e singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.

LIMA, S. P. F. D. Escolinha de Arte do Brasil (EAB): algumas ressonâncias. *Rebento*, São Paulo, nº 11, dez. 2019, p. 148-165. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/435>. Acesso em: 27 maio. 2022.

LINS, V. O Crítico de Arte como Crítico da Cultura. In: GUIMARÃES, J. C.; LINS, V. *Impressões de um amador: Textos esparsos de Crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 25-32, 2001.

LOPES, A. D. S. O discurso crítico e a Abstração Informal: da contradição à revisão de conceitos. *Visualidades*, Goiânia, 10, n. 1, 14 mar. 2013, p. 177-203, 2013.

MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira – (1933-1960)*. Ponta Grossa: Editora UEPG, v. 7, 2010.

MENDONÇA, S. R. D. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, M. Y. L. *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

MICELI, S. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.

MOURA, G. *Tio Sam chega ao Brasil: A penetração cultural americana*. 6ª ed. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

### CAPÍTULO 3 A CRÍTICA DE ARTE NO RIO DE JANEIRO NOS ANOS 50

PEDROSA, M. *Arte, Forma e Personalidade*. [S.l.]: Ed. Kairós, 1979.

POUIVET, R. *L'ontologie de l'oeuvre d'art*. Paris: Vrin, 2010.

READ, H. *A Educação pela Arte*. 2ª ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

REINHEIMER, P. *Cândido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

RESTANY, P. *Os novos realistas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

SAID, E. *Humanismo e Crítica Democrática*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

SHUSTERMAN, R. *Sous l'interprétation*. Paris: L'Éclat, 1994.

TÁVORA, M. L. O ateliê livre de gravura do MAM-Rio- 1959/1960: projeto pedagógico de atualização da linguagem. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 59 – 6, 2007.

VELOSO, F. Desenvolvimento Econômico. In: VELOSO, F., et al. *Desenvolvimento Econômico: uma perspectiva brasileira*. Rio de Janeiro: Elsevier-Campus, 2012.



como o caso dos *New York Intellectuals*,<sup>48</sup> é possível ver a “conversão” de Pedrosa à arte abstrata (ARANTES, 2004, p. 53) e sua atuação em favor do abstracionismo geométrico no Brasil como um fenômeno permeado por uma dimensão política, em afinidade com o trotskismo e com a crítica de esquerda ao comunismo.

É curioso notar que neste momento de sua trajetória, Pedrosa trabalhava na publicação de textos políticos e críticas de arte de maneira concomitante, mas em espaços distintos. À época, Pedrosa participou de redações de grandes jornais, como Correio da Manhã e Tribuna de Imprensa, e também do pequeno semanário Vanguarda Socialista, criado por ele logo após seu retorno ao Brasil. O caso do Vanguarda Socialista chama a atenção por ser uma atividade diretamente ligada ao projeto socialista de Pedrosa, que colocava como objetivo central do jornal a reconstrução das bases do marxismo no Brasil e o estabelecimento de uma alternativa de esquerda frente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Porém, em meio a tal fim estritamente político, havia no jornal um grande interesse em discutir também questões estéticas, o que foi feito principalmente ao longo do primeiro ano de funcionamento do jornal através do casal Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, que apresentavam em seus textos severas críticas às políticas culturais do PCB e reflexões sobre o papel do artista e do intelectual.

Assim, tendo em vista as especificidades do momento e do espaço da trajetória de Pedrosa acima explicitadas, privilegiarei aqui uma análise sobre os debates artísticos no jornal Vanguarda Socialista como uma forma de abordar uma das facetas do entrelaçamento entre os sentidos políticos e os sentidos estéticos no pensamento pedrosiano e compreender a contribuição de Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão para a formação de um dos primeiros espaços de uma crítica marxista ao realismo socialista no Brasil. Mesmo não sendo Pedrosa o autor das reflexões sobre a arte apresentadas em Vanguarda Socialista, a posição editorial do jornal antecipa e dão novos contornos às posições assumidas por Pedrosa em suas críticas de arte acerca do realismo socialista.

---

48 Pode ser observado um significativo impacto do trotskismo entre os intelectuais estadunidense a partir de 1936, sobretudo entre aqueles que se desiludiram com o comunismo soviético em razão das práticas persecutórias contra militantes comunistas críticos ao stalinismo, como no caso dos chamados Julgamentos de Moscou (GILBERT, 1968, p. 164). É como parte da tal aproximação que o próprio Trotsky estabeleceu vínculos com a *Partisan Review*, revista literária nova-iorquina engajada na recusa ao stalinismo e ao realismo socialista e na defesa de uma literatura modernista e de um marxismo não-ortodoxo. Em novembro de 1938, o *Manifesto por uma arte revolucionária independente foi publicado em Partisan Review*. Em nota, os editores da revista manifestaram sua concordância com os posicionamentos do manifesto e incentivaram a criação de um braço norte-americano da Federação internacional da arte revolucionária independente (FIARI) (PARTISAN REVIEW, 1938, p. 7). Clement Greenberg, ex-editor da *Partisan Review*, disse sobre os vínculos entre trotskismo e a cena abstracionista norte-americana: “A arte abstrata era o principal assunto entre os pintores que conheci no final dos anos 1930. A política radical estava na cabeça de muitas pessoas, mas para esses artistas em particular o realismo socialista estava tão morto quanto a American Scene. (Embora isso não seja, nem de longe, tudo o que acontecia com a política na arte daqueles anos; algum dia será preciso contar como o ‘antistalinismo’, que começou mais ou menos como ‘trotskismo’, tornou-se arte pela arte, e dessa forma abriu caminho, heroicamente, para o que viria depois)” (GREENBERG, 2013, p. 262).

## 4.2 O JORNAL VANGUARDA SOCIALISTA

A primeira edição de Vanguarda Socialista foi publicada em 31 de agosto de 1945 e permaneceu sob direção de Mário Pedrosa até maio de 1948, quando o jornal foi cedido ao recém-criado Partido Socialista Brasileiro (PSB). Ao longo das 124 edições em que Pedrosa atuou como diretor de Vanguarda Socialista, o jornal serviu prioritariamente para o debate teórico sobre o marxismo e para a construção de uma alternativa de esquerda aos posicionamentos oficiais do Partido Comunista. No entanto, tal construção não se deu, pelo menos em um primeiro momento, segundo um programa ou uma interpretação preestabelecida sobre as causas e consequências do stalinismo. Isso fica evidente na proposta inicial do jornal em se colocar como uma “tribuna livre”, aberta a todos aqueles dispostos a discutir os rumos da revolução fora dos ditames da ortodoxia stalinista, e nas escolhas editoriais dos textos publicados na seção de textos teóricos *Documentos do Marxismo*.

Sobre os textos publicados em *Documentos do Marxismo*, é preciso ressaltar o que Dainis Karepovs chamou de “papel desprovincianizador” (KAREPOVS, 2017, p. 82-83) da seção, que publicou, além de textos pouco conhecidos ou até mesmo inéditos de Marx, Engels, Lenin e Trotsky, autores clássicos praticamente desconhecidos no Brasil, como Bukharin, Kautsky, Plekhanov e Rosa Luxemburgo, e também pensadores socialistas contemporâneos, como Andrés Nin, David Riazanov, Émile Vandervelde, Juan Andrade, Julius Martov, Karl Korsch, Karl Radek e Lucien Laurat.<sup>49</sup> A partir destes e de outros autores estrangeiros publicados em outras seções do Vanguarda Socialista, é possível perceber a abrangência e o caráter heterodoxo das escolhas editoriais de Pedrosa à época, que pareciam querer abordar os mais diferentes aspectos da crítica de esquerda ao regime stalinista. Se observarmos a tipologia adotada por Massimo L. Salvadori (1986) para estabelecer as diferentes correntes de interpretação sobre o caráter da União Soviética sob o comando de Stalin e os autores citados por eles como tipos ideais de tais correntes, percebe-se que praticamente todos foram publicados em Vanguarda Socialista.

Tal heterogeneidade também era visível entre os colaboradores do Vanguarda Socialista,<sup>50</sup> mas é possível afirmar que o núcleo que formava a redação do jornal e as contribuições mais assíduas era composto por ex-militantes trotskistas que seguiram o

---

49 Karepovs (2017) publicou em seu livro uma lista de todos os textos publicados na seção.

50 Ao lado de Pedrosa, os membros mais assíduos e duradouros do Vanguarda Socialista foram Hilcar Leite, companheiro de Pedrosa desde a militância trotskista de Pedrosa, e Nelson Veloso Borges, cunhado de Pedrosa que assinava a coluna de economia sob o pseudônimo de Pirajá e que também atuava como um dos financiadores do Vanguarda Socialista (CASTRO GOMES, 1988). Além deles, também contribuíram Edmundo Moniz, Aristides Lobo, Geraldo Ferraz, Patrícia, Galvão, Luiz Alberto Bahia, Barreto Leite Filho – sob o pseudônimo de Montefalcone –, Paulo de Castro, Hugo Baldessarini, Febus Gikovate, Antônio Costa Corrêa, Arnaldo Pedroso d’Horta, Plínio Correia de Mello, Fúlvio Abramo, Oliveiros S, Ferreira, Edgard Carone, Hélio Jaguaribe, Rachel de Queiroz, Carlos Leão e Lívio Abramo. Outros tantos contribuíram utilizando pseudônimos.

caminho de Pedrosa e romperam com o movimento trotskista ao longo da década de 1940 (KAREPOVS & MARQUES NETO, 2007) e ex-militantes ou simpatizantes do PCB que acabaram por se afastar do partido ao longo da década de 1940. Nesse sentido, a posição política que passaria a ser defendida por Pedrosa e pelo Vanguarda Socialista seria, em certa medida, o resultado de tal ecletismo, não podendo ser identificada nem com a posição da dissidência norte-americana ao trotskismo liderada por Max Shachtman e nem com a dos grupos que se reuniram para dar origem ao Partido Socialista Brasileiro.<sup>51</sup>

O retorno de Pedrosa ocorreu em março de 1945 (KAREPOVS, 2017, p. 79), em meio a um agitado contexto político. No Brasil, o Estado Novo já demonstrava desgastes e anunciava a reabertura do regime político com a liberação de partidos políticos e a convocação de novas eleições. Em um contexto mundial, a 2ª Guerra Mundial caminhava para seu fim trágico e o início da disputa pela hegemonia mundial entre EUA e URSS. Essas questões tomaram o centro dos debates nas páginas de Vanguarda Socialista em seu primeiro ano. O retorno do PCB à legalidade e a aproximação entre o partido e Vargas foram amplamente discutidos no jornal e tomada como um sinal de degeneração política do partido. De certo modo, a crítica ao comunismo do PCB era a principal característica do Vanguarda Socialista. Como colocado por Edmundo Moniz (1985), o Vanguarda Socialista pretendia “discutir o marxismo sem a falsa ortodoxia que vinha sendo imposta pelo Partido Comunista, pelo stalinismo” e “mostrar que o marxismo era passível de novas aquisições”. Nesse sentido, o objetivo do grupo era estabelecer uma discussão teórica, se apresentando como um jornal de vanguarda que pretendia “reorganizar o movimento socialista proletário nacional e internacionalmente sobre novas bases”, o que envolveria necessariamente “um trabalho de crítica e de construção relativamente ao passado movimento revolucionário” e a disseminação de “um corpo de ideias para os indivíduos, os pequenos grupos a fim de que esses, organizando-se e orientando-se por elas, se reúnam e se preparem para uma ação sistematizada e esclarecida sobre o que se chama as largas massas” (PEDROSA, 1945a).

Neste mesmo editorial da primeira edição do jornal, Pedrosa<sup>52</sup> caracteriza o totalitarismo como um “fenômeno permanente do processo econômico da nossa época”, entrelaçado à própria lógica capitalista e que não teria fim após a derrota do movimento nazifascista na 2ª Guerra Mundial. Em tal contexto, a tentativa de restauração do internacionalismo proletário por parte da Internacional Comunista teria

---

51 Apesar de ter participado do *Workers Party* e de ter mantido contato com vários de seus ex-companheiros após seu retorno ao Brasil, Pedrosa não compartilhava da mesma interpretação do grupo em relação ao stalinismo e a URSS. Em carta enviada a Emanuel Geltman em 1946, Pedrosa defendia a noção de capitalismo de estado como a interpretação mais adequada sobre a União Soviética, discordando da noção de Estado burocrático coletivista defendida por Shachtman, Geltman e boa parte do *Workers Party*.

52 Os editoriais publicados em Vanguarda Socialista não eram assinados, mas relatos dos colaboradores afirmam que praticamente todos eram escritos por Pedrosa (LOUREIRO, 1984, p. 26).



fracassado, assim como os esforços de Trotsky para transpor “a formidável experiência do bolchevismo russo” para o ocidente. Diante do isolamento da Revolução Russa, o destino do movimento comunista seria a cisão, em que uma parte acabaria por tomar o caminho conservador da estatização do capitalismo e se tornaria um “instrumento totalitário”. A outra parte iria aderir às forças proletárias e se juntaria aos “futuros partidos socialistas, que serão a síntese do que melhor trouxe o bolchevismo russo”. Em tal diagnóstico já se anunciava o principal traço do Vanguarda Socialista: a crítica aos partidos comunistas e ao stalinismo como um desvio em direção ao capitalismo de estado. No segundo editorial da primeira edição, intitulado “Posição Política” essa crítica ao stalinismo se manifesta na recusa em apoiar o PCB no pleito presidencial daquele ano em favor de Eduardo Gomes, visto como única opção democrática:

Sem a organização autônoma e independente das classes trabalhadoras, tanto no domínio econômico como no domínio político, no social como no cultural, nenhum movimento socialista é possível no Brasil. Logo, a democracia também não será possível. Nem a continuação de Getúlio, com Prestes ao lado ou não, nem o triunfo de Prestes com Getúlio ou sem ele, nem a subida do general Dutra, ou qualquer coisa de intermediário, como um governo militar abrirá caminho à democracia. Nós daqui da Vanguarda Socialista consideramos a democracia como o clima e a condição indispensável ao progresso e ao triunfo do socialismo no Brasil. Somos democratas, e nessa qualidade lutamos ao lado de Eduardo Gomes contra a ditadura; somos socialistas, e nessa qualidade levantamos com toda independência a nossa bandeira socialista onde está inscrito o lema imortal do velho manifesto comunista de 1848 – Proletários de todos os países, uni-vos! (PEDROSA, 1945b).

Depois de aproximadamente um ano de publicações semanais, a edição 56 de Vanguarda Socialista concluiu seu período como tribuna livre e passou a se declarar como um jornal de “orientação ideológica e política própria” (PEDROSA, 1946a), consolidando muitas das posições apresentadas desde os editoriais da primeira edição através de 18 teses construídas a partir da reflexão sobre três temas centrais para o grupo: a Revolução Russa e sua evolução pela história, o significado político e econômico da eleição do Partido Trabalhista na Inglaterra, e a questão do imperialismo (MACHADO apud MARI, 2006). As teses sintetizam muitas das posições apresentadas por Pedrosa em *A Revolução Russa e a sua evolução até nossos dias*, um estudo publicado ao longo de 15 edições (LOUREIRO, 1984). Nessas teses, a Revolução Russa era vista como uma revolução socialista malsucedida a partir do momento em que a burocracia estatal acabou por se estabelecer como uma “neoburguesia”. Essa burguesia surgida da estatização do capitalismo russo acabaria por subjugar todas as esferas de vida dos sujeitos ao controle estatal, o que também permitiria incluir a União Soviética como outra manifestação do totalitarismo. Esse totalitarismo da URSS também poderia ser visto na posição imperialista em que se colocou a partir da 2ª

Guerra Mundial. Para Pedrosa, seria dever dos socialistas denunciar as falsidades das bandeiras levantadas pelos dois impérios, explicitando que tal conflito não se daria nem pela vitória da democracia e nem pela vitória do comunismo, mas sim por uma disputa pela possibilidade de organização mundial da produção.

Ao longo dessas duas fases do jornal, o Vanguarda Socialista passou a discutir com o seu público a possibilidade de formação de uma nova esquerda capaz de superar tanto o PCB como o varguismo, vistos como expressão da nova tendência totalitária que se consolidava no capitalismo mundial.<sup>53</sup> É notável que, em concomitância com a discussão teórica sobre o socialismo democrático a partir da tradição marxista e dos debates contemporâneos, o Vanguarda Socialista apresentou ao longo de toda a sua existência uma discussão sobre os impactos da doutrina do realismo socialista na cultura. Mediante uma evidente rejeição a tal “método” – que submetia a liberdade de criação a fórmulas calcadas em ideias de “veracidade” e “concretude” que, em última instância, representava um condicionamento político da arte aos arbítrios dos burocratas dos Partidos Comunistas (STRADA, 1987, p. 192) – o Vanguarda Socialista estabeleceu uma crítica cultural àquilo que identificou como uma dimensão totalitária do stalinismo a partir do reconhecimento de um sentido político na criação livre e na autonomia em arte, reafirmando assim os princípios colocados no Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente de Trotsky e André Breton. Não por acaso, o manifesto foi publicado pela primeira vez no Brasil na edição 26 de Vanguarda Socialista. Assim, o corpo editorial do semanário construiu sua caracterização do totalitarismo não apenas pelo hiperdimensionamento do estado e pelo seu uso como instrumento capitalista e imperialista, mas também pelo aparelhamento político dos artistas e pela mobilização dos instrumentos do partido para deslegitimar artistas e obras que não seguiam o modelo figurativo e pedagógico delineado pelos órgãos culturais do PC.

Um aspecto curioso de tal crítica ao realismo socialista é a ausência de artigos de autoria do próprio Mário Pedrosa, um reconhecido adversário do realismo socialista e defensor da arte abstrata desde o seu exílio nos EUA. Por diversas vezes, Mário Pedrosa apresentou suas ressalvas ao realismo socialista através de sua coluna sobre artes visuais no Correio da Manhã, mas não chegou a realizar nenhuma análise sistemática

---

53 Até aquele momento, havia uma série de teses acerca do capitalismo de estado e o totalitarismo. A tese mais próxima da colocada por Pedrosa foi apresentada por C.L.R James e Raya Dunayevskaya, ex-companheiros de Pedrosa no SWP, e apresentava o stalinismo como um realinhamento da União Soviética à lógica capitalista, pois os meios de produção estatais são monopolizados e alienados dos interesses dos trabalhadores pelo Estado soviético, centralizando o capital nas mãos do Estado, que passa a agir como uma empresa capitalista no circuito mundial. Mas a tendência à centralização do capital também estaria presente nos países capitalistas de tradição democrática. Essa abordagem vê o controle burocrático dos sindicatos em países como os EUA como fruto da mesma tendência mundial à centralização do capital e na ação do estado na organização mundial do capitalismo. Como colocado por C.L.R. James, “A burocracia stalinista é a burocracia americana levada à sua conclusão final e lógica, sendo as duas produtos da produção capitalista na época do capitalismo de estado” (JAMES, 1986, p. 43).

do realismo socialista. Em Vanguarda Socialista, seus artigos assinados e seus editoriais trataram predominantemente de debates teóricos do marxismo e sobre o contexto político brasileiro. Salvo possíveis contribuições sob pseudônimo, a participação de Pedrosa no debate sobre as artes e a cultura em Vanguarda Socialista se deu por meio de suas escolhas editoriais, reforçando assim a ideia de uma aparente cisão entre dois “Mários”: um militante político e outro crítico de artes. Contudo, entendo que tal compartimentação da prática intelectual de Pedrosa em duas esferas isoladas se dá mais como uma projeção problemática de uma lógica analítica sobre a vida de Pedrosa, que acaba por confundir o recorte metodológico adotado pelo pesquisador com a própria realidade analisada. Assim, Vanguarda Socialista na verdade reforçaria a ideia de um inerente entrelaçamento entre as questões políticas e estéticas no pensamento pedrosiano. Se por um lado há em Vanguarda Socialista toda uma discussão sobre literatura e arte apresentadas por Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, articulando assim o projeto de reorganização do marxismo à discussão sobre a função da arte e do intelectual, há também um claro sentido político na defesa da arte livre e de seu caráter experimental, apresentada por Pedrosa em várias de suas colunas de crítica de arte da década de 1940.

O fenômeno artístico, livre e autêntico, é em essência de natureza subversiva. Pelas novas imagens, pelas novas formas que cria, ele atenta contra a ordem moral e cultural dominante. Toda experimentação formal e cultural verdadeiramente nova é perigosa aos cânones assentados. O homem livre e o artista se encontram, hoje, por isso mesmo, no mesmo plano (PEDROSA, 1995, p.81).

### **4.3 ARTE E VANGUARDA SOCIALISTA – REALISMO SOCIALISTA E A FUNÇÃO DO ARTISTA SEGUNDO PATRÍCIA GALVÃO E GERALDO FERRAZ**

A construção do Vanguarda Socialista como um espaço de crítica ao realismo socialista foi conduzida por Pedrosa, Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz. A participação de Pedrosa é menos evidente, mas pode ser notada na própria decisão de estabelecer colunas de literatura e artes em um jornal socialista. Na mesma medida, a decisão de atribuir tal tarefa a Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão, a já citada publicação do manifesto de Breton e Trotsky, a publicação de um rico acervo de artigos clássicos e contemporâneos publicados em “Documentos do Marxismo” e em outras seções do jornal e até mesmo elementos menos notáveis, como o pequeno artigo sobre o falecimento de Modigliani já no último ano de atividade do jornal,<sup>54</sup> são evidências da ação de Pedrosa e de um direcionamento de Vanguarda Socialista enquanto parte de

---

54 A nota foi publicada na edição 117 do jornal, de 16 de janeiro de 1948.

um projeto que reconhece na arte um sentido político que não deve ser confundido com seu uso como instrumento de propaganda e que a recobre de potencialidades civilizatórias<sup>55</sup>.

Tal projeto dificilmente poderia ser mobilizado plenamente em um jornal submetido à lógica comercial. Em Vanguarda Socialista, foi possível estabelecer uma autonomia relativa que permitiu que a prática editorial se mantivesse fiel aos objetivos “puros” de colaboradores, entrelaçando assim as práticas editoriais e as práticas autorais em uma mesma lógica vanguardista que acabaria por atenuar o duplo caráter subjacente à atividade editorial na medida em que as disposições intelectuais dos produtores e do editor são bastante próximas (BOURDIEU, 1996, p. 245). Ferraz e Pagu não encontraram as mesmas condições no Suplemento Literário do Diário de São Paulo, que em outubro de 1948 acabou extinto por Assis Chateaubriand em razão do caráter pouco comercial da seção dirigida pelo casal (NEVES, 2005, p. 164-165).

Durante o período em que Patrícia Galvão<sup>56</sup> e Geraldo Ferraz<sup>57</sup> contribuíram para o jornal, eles foram as principais vozes do posicionamento do jornal acerca da arte de

---

55 Em minha tese de doutorado defendo que o exílio nos EUA serviu como um momento de reconfiguração do projeto emancipatório que orientava as práticas de Pedrosa (RIBEIRO VASCONCELOS, 2018). Pedrosa passou a reconhecer os problemas gerados por uma “crise da cultura” que abarcava uma desconfiança em relação à massificação dos meios de comunicação, o crescente desinteresse pelas vanguardas e o uso instrumental da arte enquanto propaganda. É a partir de tal questão que Pedrosa passa a considerar as potencialidades da arte enquanto “linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós” e “meio de se chegar à harmonia dos complexos de subconsciente e a uma melhor organização das emoções humanas” (PEDROSA, 1996a, p. 52). Há na nova postura assumida por Pedrosa nos anos posteriores ao exílio a certeza de que a razão instrumentalizada e as noções de conhecimento e progresso contidas no projeto iluminista tradicional não seriam mais suficientes para que se mantivessem vivas as esperanças emancipatórias.

56 Patrícia Galvão publicou 26 artigos em Vanguarda Socialista. Os artigos são: *O Carinhoso Biógrafo de Prestes* (ed. 1, 31/08/1945), *Vontade de Servidão* (ed. 2, 07/09/1945), *Literatura Oportunista* (ed. 3, 14/09/1945), *Pequeno prefácio a um Manifesto* (ed. 5, 28/09/1945), *A Sementeira da Revolução* (ed. 6, 05/10/1945), *Problemas da crítica* (ed. 7, 12/10/1945), *Em Defesa da Pesquisa* (ed. 9, 26/10/1945), *Influência de uma revolução na literatura* (ed. 11, 09/11/1945), *Elogio e Defesa de Ignazio Silone* (ed. 12, 16/11/1945), *Peço a Palavra* (ed. 14, 30/11/1945), *Sergio Milliet e o Papel do Intelectual* (ed. 15, 07/12/1945), *Casos de poesia & guerra* (ed. 17, 21/12/1945), *O Pensamento de Lima Barreto* (ed. 18, 28/12/1945), *Linha do determinismo histórico literário do Ano Novo* (ed. 19, 04/01/1946), *Algo sobre Literatura e Revolução* (ed. 20, 11/01/1946), *Primeiras notas sobre o Existencialismo* (ed. 21, 18/01/1946), *Tempo pobre, poeta pobre* (ed. 22, 25/01/1946), *As várias notícias de várias coisas* (ed. 24, 08/02/1946), *O Poeta de “A Rosa do Povo”* (ed. 25, 15/02/1946), *Explicação necessária com seu quê de importante* (ed. 28, 08/03/1946), *Um manifesto aos escritores* (ed. 31, 29/03/1946), *Descaminhamento onde vai* (ed. 33, 12/04/1946 e ed. 34, 19/04/1946), *Parêntesis no descaminhamento* (ed. 36, 03/05/1946), *Fala o destemperado da náusea* (ed. 39, 24/05/1946), *Um debate sobre o existencialismo* (ed. 50, 09/08/1946).

57 Além de exercer a atividade de secretário do Vanguarda Socialista, Ferraz escreveu pelo menos 4 artigos no jornal: *O PCB e a liberdade de criação* (ed. 2, 07/09/1945), *Os artistas plásticos e o Partido comunista* (ed. 10, 02/11/1945), *A revista de arte da ENBA* (ed. 11, 09/11/1945), *Pelo centenário de Goya* (ed. 32, 05/04/1946). Há ainda o artigo *Assim falou Portinari* (ed. 33, 12/04/1946), assinado com o pseudônimo L.F. e atribuído a Ferraz (NEVES, 2005, p. 57). Outro autor que ocasionalmente assinou artigos na coluna de artes plásticas do jornal foi Deniot, possivelmente um pseudônimo utilizado por algum outro colaborador.

seu tempo. Mas além dos artigos de Galvão e dos eventuais artigos de Ferraz, também foram publicados no escopo de tal temática críticas cinematográficas de autores sob pseudônimos como “Annabel” e “Piloto” e o artigo “Arte no regime socialista”, de Émile Vandervelde<sup>58</sup>. Este texto foi publicado na seção “Documentos do Marxismo” das edições 2 e 3 de Vanguarda Socialista, marcando a significativa presença de textos sobre a questão artística logo nas primeiras edições do jornal. O artigo especulava sobre a fundamentação social da prática artística em uma possível futura sociedade coletivista, em que os artistas não dependeriam mais de um mercado burguês. Sobre tal mundo porvir, Vandervelde colocava a expectativa do fim da divisão entre trabalho intelectual e o trabalho físico e a possibilidade de surgimento de novas formas de financiamento do trabalho artístico, ressaltando o potencial aumento da população de artistas em razão da redução geral do tempo de trabalho e da reorganização desse tempo livre para vocações artísticas. Tal processo seria acompanhado de novas formas de reprodução do trabalho artístico a partir do fortalecimento da arte pública, que não deveria ser confundida com uma arte financiada exclusivamente pelo estado. No estágio coletivista da organização social humana, o aumento do número de artistas seria acompanhado de um aumento do público, que se interessaria na aquisição de bens culturais seguindo uma lógica diferente daquela que orientaria o mercado cultural capitalista, caracterizado como restrito a poucas obras-primas excessivamente caras. O mercado cultural coletivista vislumbrado por Vandervelde teria uma escala bem maior do que o mercado cultural capitalista, baseando-se na troca de livros, gravuras, reproduções e miniaturas que seriam consumidos pelos trabalhadores e serviriam ao fim de “embelezamento e ao enriquecimento da própria vida espiritual” (VANDERVELDE, 1945).

Mas a principal presença no que tange o debate sobre o realismo socialista em Vanguarda Socialista é a de Patrícia Galvão. Foi Pagu que fundamentou a crítica ao realismo socialista, tido como um método que presumia uma função para o escritor revolucionário que se confundia com a agitação política e com as tarefas mais imediatas de militância. Sobre a participação de Pagu no jornal, Edmundo Moniz, outro assíduo colaborador do Vanguarda Socialista, disse:

Combatíamos o realismo socialista pelo que ele tinha de mecânico, adulador de pretensos líderes e antirrevolucionário. A experiência na União Soviética bastava para nos mostrar o seu aspecto funesto na obra de escritores e artistas (...). O caso típico no Brasil são alguns livros de Jorge Amado, como Os subterrâneos da liberdade. Mas também São Jorge de Ilhéus e Terras do sem fim. (...). Outros autores também tentavam dar a seus livros um caráter típico, socialista e realista, mas dum socialismo semelhante ao que eles liam nos livros russos. (...) Ela [Patrícia Galvão] teve um papel muito importante

---

58 O artigo *Arte no regime socialista* é um trecho do livro *Essais Socialistes* de Émile Vandervelde, publicado originalmente em 1906.

porque enquanto nós estávamos preocupados com os problemas políticos e sociais, ela, no curto tempo de vida da Vanguarda pôde atuar na crítica de arte e literatura (MONIZ, 1985).

Já em seu primeiro artigo no jornal, *Pagu* mostra suas reticências em relação aos escritores vinculados ao PCB ao recusar a relação estabelecida por Jorge Amado entre Luiz Carlos Prestes e a literatura moderna brasileira<sup>59</sup> e, também, a cumplicidade de Oswald de Andrade com tal posição. Como membro fundamental da primeira geração de modernistas, a reafirmação da posição de Amado feita por Oswald de Andrade legitimaria tal vínculo entre o modernismo e o comunismo e o papel de Prestes como espécie de “guia espiritual” da Semana de 1922.<sup>60</sup> Galvão não apenas negava tal dívida do modernismo com Prestes como também associava Amado à incipiente literatura do realismo socialista. Segundo *Pagu*, a literatura de Amado seguiria não a forma modernista, mas sim o “precário modelo de Michael Gold”,<sup>61</sup> caracterizando-a como uma literatura que “não toma pé no tempo, não conhece uma técnica, uma renovação, um processo de expressão adequado ou pessoal, em que transpareça uma ressonância da literatura moderna” e que baseia seu sucesso literário no uso de “muletas” como a “exploração sentimentalesca”, a “perversão erótica” e a “brutalidade de um realismo caricaturalmente primário” (GALVÃO, 1945a).

Os artigos de Geraldo Ferraz seguem a mesma linha de oposição aos artistas diretamente ligados ao PCB. Já em seu primeiro artigo em *Vanguarda Socialista*, Ferraz denunciou o artigo *O Partido Comunista e a Liberdade de Criação*, de Pedro Pomar. Neste, o membro do Comitê Executivo do PCB comparava a arte moderna com “aleijões”:

---

59 Na nota introdutória do livro *A vida de Luiz Carlos Prestes* (1942), Amado afirmou que “a moderna literatura brasileira, aquela que deu os grandes romances sociais, os estudos de sociologia, a reabilitação do negro, os estudos históricos, resulta diretamente do ciclo de revoluções iniciado em [19]22 que só encontrará seu término com o pleno desenvolvimento de transformação democrático-burguesa. [19]22, [19]24, [19]26, [19]30 e [19]35, trouxeram o povo à tona, interessaram-nos nos problemas do Brasil, deram-lhe uma ânsia de cultura da qual resultou o movimento literário atual. E como Luiz Carlos Prestes foi e é a figura máxima de todos esses movimentos, chefe, condutor e general, a sua ligação com a moderna literatura brasileira é indiscutível” (AMADO, 1987, p. 19).

60 Galvão não indicou no seu texto a referência tal endosso de Oswald de Andrade à posição de Jorge Amado, mas, de fato, há até 1945 um alinhamento entre Oswald e Amado numa defesa do PCB e do seu principal líder, já que ambos eram filiados ao partido à época. Isso mudou algumas semanas depois da publicação do texto de *Pagu*, quando Oswald de Andrade anuncia seu afastamento do PCB por “divergências ideológicas” (ANDRADE, 1990, p. 101). Sabe-se que tais divergências se deram em razão do debate político durante o ano de 1945, que envolvia tanto o apoio tácito do PCB a Getúlio como a o chamado “patrulhamento ideológico” do PCB sobre os intelectuais (SILVEIRA, 2009, p. 374), que eram também pontos fundamentais da crítica do *Vanguarda Socialista* e de Patrícia Galvão ao PCB.

61 Michael Gold foi um importante escritor e crítico estadunidense ligado ao CPUSA. Ele foi um defensor da literatura proletária e adversário da literatura modernista.



Damos (...) grande valor à sinceridade, à veracidade e ao realismo nas obras e trabalhos dos artistas, dos escritores e dos sábios. (...) Imaginam muitos artistas que estamos de acordo com os aleijões propositados, com as deformações intencionais, com os exageros dos esnobistas em arte. Não, amigos, gostamos da arte humana, que reflita os sentimentos do proletariado e do povo em busca da perfeição humana (POMAR, 1945, p.4).

Além de rejeitar tais posições, tidas como por demais semelhantes aos ideais que orientaram a organização das infames exposições de “arte degenerada”, também Ferraz criticou Cândido Portinari, à época recém-filiado ao PCB, por não contestar os argumentos de Pomar, proferidos exatamente quando era inaugurada no Rio de Janeiro uma exposição de artistas comunistas que tinha Portinari como principal atração.

Não, Portinari. Quando você pinta uma deformação, você está fazendo arte humana, boa arte, da melhor, dessa que não pode ser alcançada pela excomunhão dos dogmas totalitários. Desengane-se, Portinari. Você não está apenas procurando o social – ele, acidentalmente, aconteceu, e você está de acordo que assim seja. Mas não se submeta, não nos queira dizer que está errando, ou copiando deformações, naturalisticamente, pense na sua arte, Portinari. Defenda-se (FERRAZ, 1945a).

Em textos contemporâneos aos de Ferraz, Mário Pedrosa também rejeitava interpretações que só consideravam a obra de Portinari segundo um viés político. Ambos pareciam concordar com o valor da obra de Portinari e com a necessidade de pensá-la não por seu pertencimento ao partido, mas por seu valor intrínseco. O erro seria exatamente ignorar tal valor, considerando-o apenas à luz de sua adesão partidária seja para rechaçá-lo, seja para enaltecê-lo. Em tais artigos, Pedrosa se posicionava contra as teorias da arte proletária e todas as demais influências externas que poderiam condicionar a criação artística de Portinari. Em ocasião da visita de Portinari à Paris para sua primeira exposição na Europa, disse Pedrosa:

Portinari havia de fazer valer a sua presença artística em Paris sem precisar nem da ajuda das circunstâncias externas, como a sua posição partidária. Mas não procuraremos nos primeiros críticos de Paris confirmação sobre o nosso julgamento. Grande parte desses críticos fazem crítica por “política” e esta logo se sente. Mas há os que ignoram que Portinari seja deste ou daquele partido, e pouco se importam que ele tenha recebido ou não o crachá da Legião de Honra. Ele não precisa desses crachás para ser consagrado como um artista de mérito em qualquer meridiano. Devemos procurar, ao contrário, distinguir nas críticas não os elogios fáceis, mas os reparos, as observações que adiantam, que estimularão a força criadora de Portinari para não ficar onde já chegou, para mandar ao diabo a Escola de Paris, Guernica, teorias de arte proletária a seguir o conselho de [Roger] Chastel: “joga fora o meu livro, emancipa-te dele, esquece-me” (PEDROSA, 1946).



## CAPÍTULO 4 O ARTISTA COMO SEMEADOR

A rejeição aos condicionamentos exteriores à criação artística também estava presente nas abordagens de Patrícia Galvão sobre a literatura. Em seus artigos publicados em Vanguarda Socialista, a discussão sobre as alternativas de esquerda frente ao realismo socialista é ancorada em tal defesa da autonomia do escritor e do artista. Sobre a questão da criação artística, Galvão enfatizava a necessidade de distinção entre a militância partidária e a escrita revolucionária, dois exercícios que acabavam por se confundir ao serem tomados a partir do método do realismo socialista. Pagu via como condição para uma escrita de fato revolucionária a existência de uma autonomia para a prática intelectual e um afastamento em relação às lutas mais imediatas inerentes à militância. Assim, a dimensão revolucionária da literatura é, necessariamente, uma revolução na própria linguagem estética, e não apenas numa temática em referência à revolução política. Galvão chegou até mesmo a identificar uma influência negativa da revolução de 1917 sobre a literatura russa exatamente em decorrência da predominância de uma literatura panfletária (GALVÃO, 1945b). Com isto, Pagu condicionava o surgimento de uma literatura realmente revolucionária à manutenção de uma permanente preocupação com a pesquisa, que seria independente de uma literatura social e política.

A vida das formas literárias na fermentação do processo de produção em que intervém nada tem com a forma política da militância e do partido. A literatura e a vida dos dogmatizadores não se enquadram, pois, penso eu, nessa forçosa “planificação” totalitária que se traduz numa sombria ameaça sobre os deveres, os costumes e a maneira de ser de cada qual, inclusive dos artistas, que não são peças de uma engrenagem. Complexa engrenagem sim são eles ao desvendar pela capacidade de criação que os alimenta, os horizontes que as multidões não atingem, quando passeiam pelo inferno e pelo paraíso, ou de novo empreendem as viagens prodigiosas de Ulisses, ou ainda mergulham no oceano da memória atrás do tempo perdido (GALVÃO, 1945b).

Já em 1946, quando Pagu se voltava principalmente para uma discussão sobre o existencialismo, a questão sobre o lugar do escritor e do intelectual na revolução social permaneceu como um dos principais temas de sua coluna. No artigo *Algo sobre Literatura e Revolução*, Galvão explicitou a importância de Victor Serge para a construção de suas posições sobre o tema, classificando o *Literatura e Revolução* de Serge como “um dos mais seguros guias” para as gerações futuras que almejam contribuir para a revolução por meio da literatura. Apoiando-se em alguns trechos do livro de Serge, Galvão reafirmava a importância de uma defesa geral do movimento revolucionário combinada com uma necessária ação de crítica autônoma, mas também identificava a contribuição do escritor revolucionário como inerente à sua obra e não a sua origem de classe.

O valor muito particular de um romance decorre do que ele propõe ao homem, mais do que suas palavras de ordem políticas ou reivindicações: das maneiras de sentir, de viver em seu foro íntimo, de compreender os demais, de se compreender a si mesmo, de amar, de apaixonar, não sendo necessário dizer (...) que tais maneiras de viver, as quais, elevadas à consciência revestem a forma duma ideologia, correspondem, necessariamente, ao credo escrito ou não escrito de certas classes sociais, mas isto de maneira indireta e distante, abandonada na aparência, invisível a qualquer um que não seja o analista (SERGE apud GALVÃO, 1946).

Nesse sentido, o trabalho do escritor se daria, em boa medida, “à margem do tempo e das tarefas imediatas” do partido, que deveria possibilitar tal autonomia relativa do intelectual, estabelecendo-a como um engajamento à causa revolucionária distinto daquele empregado pelo militante. As colocações de Serge sobre o duplo papel do intelectual e do escritor revolucionário seriam sintetizadas por Pagu mediante a metáfora do escritor como um “semeador” que alimenta “a sementeira da revolução” através de um caminho “pioneiro e solitário”:

Indiferente, ou desinteressado, conscientemente ou não, o pensamento livre do escritor trabalha, entretanto, alimentando a sementeira, prodigalizando com a eloquência e a grandeza de suas insinuações vitalizadoras, elementos novos, forças fertilizantes das sementes perdidas, arrastadas pelas voragens das guerras, dos conflitos, da covardia e do temor, da opressão e do ódio... Os escritores revolucionários do passado e do presente não trabalham pelo imediatismo dos resultados efêmeros e passageiros. Eles estão muito adiante do esforço trivial, suas necessidades são muito profundas e suas sondagens estão esburacando os horizontes que cercam a visão dos contemporâneos. Como fazer, pois, que eles voltem atrás e se misturem com a turba para insuflar-lhes ideias por mais generosas que sejam as que lhe fervilham dentro do cérebro? (GALVÃO, 1945c).

Após cerca de um ano de participação em Vanguarda Socialista, o casal deixou a cidade do Rio de Janeiro e retornou para São Paulo, onde Geraldo Ferraz voltou a trabalhar no Diário da Noite. Lá ele foi convidado por Assis Chateaubriand para dirigir o novo Suplemento Literário do jornal Diário de São Paulo, cujo projeto também foi idealizado e realizado por Patrícia Galvão (NEVES, 2005 p. 59). Mesmo com as inerentes dificuldades de tal criação compartilhada (PONTES, 2014), o casal conseguiu estabelecer através deste novo espaço na imprensa um instrumento pedagógico de formação do público para a literatura e a arte moderna (NEVES, 2005, p. 131), o que pode ser justificado nesta crença no caráter político da arte livre e orientada pelas pesquisas e experimentações modernas, reafirmando e reproduzindo através de suas práticas as ideias sobre a prática intelectual revolucionária que remetem não apenas ao Vanguarda Socialista, mas a toda a nova abordagem crítica da arte revolucionária que tomam as vanguardas estéticas e as vanguardas políticas como fenômenos entrelaçados.

## CAPÍTULO 4 O ARTISTA COMO SEMEADOR

No mesmo sentido, também é possível ver continuidades e impactos do período no Vanguarda Socialista em Geraldo Ferraz, pois foi ele um dos primeiros críticos a legitimar o abstracionismo em São Paulo partir do artigo *Sobre o conteúdo humano na obra de arte abstrata*, de fevereiro de 1947 (NEVES, 2005, p. 137-138). Antes disso, a crítica de arte paulista, incluindo Ferraz, permanecia “fortemente impregnada dos ideários e proposições estéticas do modernismo”, mantendo-se reticente ao abstracionismo (PONTES, 1998, p. 43). No fim de 1946, Ferraz já havia tecido as primeiras críticas elogiosas ao abstracionismo de Alexander Calder (FERRAZ, 1946), o que pode ser tomado como fruto do convívio com Pedrosa, principal crítico e teórico brasileiro da arte abstrata e grande divulgador da obra de Calder no Brasil.

Por fim, é importante apontar que tal perspectiva sobre a arte não ficou restrita aos círculos do Vanguarda Socialista, que pode ser observado como um elemento de disseminação de uma posição que constituiu a formação de uma nova geração de intelectuais. Se Pedrosa foi um nome fundamental de tal circulação, também podemos notá-las na literatura de Patrícia Galvão e de outros jovens intelectuais daquele período, como Antônio Cândido. Foi numa citação a este último que Pagu definiu a necessidade de introduzir entre os jovens simpatizantes da causa proletária a crença de que “há tanta dignidade em perder as noites estudando ou trabalhando numa obra de arte quanto em distribuir boletins e lutar pelo futuro”, reafirmando que tais atividades não devem ser tomadas como práticas concorrentes, mas sim complementares (CÂNDIDO apud GALVÃO, 1945d)<sup>62</sup>. Se em Vanguarda Socialista a recusa ao realismo socialista do PCB foi expressão da luta por uma nova concepção de partido e política que reconhecesse tal complementaridade, o caráter pedagógico das colunas de Pagu no Diário de São Paulo evidenciou uma preocupação em possibilitar o acesso à obra de escritores reconhecidos como revolucionários, como James Joyce, Cocteau, Silone e Apollinaire e outros.

### 4.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os esforços de Pedrosa, Galvão e Ferraz para estabelecer uma crítica de esquerda ao realismo socialista se materializam nos jornais Vanguarda Socialista e se espraiaram por outros espaços de maior alcance, como no caso do Diário de São Paulo. A circulação de tais ideias sobre o sentido político da arte livre precisa ser considerada a partir do retorno do PCB à legalidade e pela aproximação entre muitos intelectuais, escritores e artistas e o partido a partir de 1945. Considerando o campo de disputas simbólicas no interior da esquerda naquele período, qualquer grupo que buscou rivalizar com o PCB acerca dos sentidos do marxismo teve pouco ou nenhum sucesso, já que até

---

62 O artigo citado por Galvão é *Notas de Crítica Literária – Começando*, publicado em Diário de São Paulo em 20 de setembro de 1945. O artigo foi republicado em CÂNDIDO, 2002.

meados dos anos 1950 o partido deteve o “(quase) monopólio” do marxismo no Brasil (RUBIM, 1998, p. 306).

Mas mesmo com tais dificuldades, os debates sobre o realismo socialista estabelecidos em Vanguarda Socialista serviram para atualizar parte da esquerda ainda não alinhada com os ditames estéticos proferidos pelo PC sobre as possibilidades de engajamento da arte nas lutas revolucionárias e também para estabelecer um sentido político para as obras de artistas brasileiros interessados em contribuir para a crítica e superação do capitalismo mas que não se adequavam aos modelos defendidos pelo movimento comunista brasileiro. Com o acirramento de tais direcionamentos culturais partidários ao longo da década de 1940, a pertinência de tais posicionamentos iniciados em Vanguarda Socialista se tornou ainda maior, sendo possível observar uma linha de continuidade entre as ideias defendidas no jornal e os discursos das vanguardas artísticas da década de 1950.

Na década de 1950, com o realismo social já em decadência e em evidente oposição às novas vanguardas estéticas brasileiras (RUBIM, 1998, p. 370), tais sentidos políticos das experimentações estéticas se tornam um elemento recorrente nos discursos dos artistas brasileiros. Não por acaso, Mário Pedrosa teve um papel importante na organização do grupo concretista, que carregou em si muitas das posições pedrosianas sobre uma política das artes fundamentada numa “educação dos sentidos e das emoções” capaz de livrar a humanidade dos embotamentos do “desenvolvimento espontâneo da (...) sensibilidade” (PEDROSA, 1996b, p. 68) impostos pela civilização eurocêntrica, onde tal espontaneidade e liberdade de criação não deveriam ser confundidos com informalidade ou desordem, mas sim com insubordinação a direcionamentos exteriores ao mundo da arte. Segundo Pedrosa, a contribuição do concretismo ao Brasil seria exatamente uma “disciplina no nível da forma” que se oporia ao informalismo do abstracionismo europeu e à exotização da cultura brasileira mediante o olhar estrangeiro (PEDROSA, 1987, p. 106-7). Em tal busca pela forma em seu estado puro, a questão da pesquisa salientada por Pagu em Vanguarda Socialista também é tida como fundamental, pois Pedrosa também enfatizava a importância da pesquisa da pura plástica para a produção de uma arte que se manifestava não como um “refúgio à ‘torre de marfim’”, mas como “cristalização do estado de cultura e de civilização a que o homem potencialmente atingiu” (PEDROSA, 2000, p. 179). Em oposição a essa “visão de mundo atualíssima” do abstracionismo, o realismo socialista era entendido como uma corrente conservadora em arte por ser incapaz de se livrar de uma função documentária impregnada de idealização da realidade e obsoleta em razão dos novos recursos da tecnologia moderna.

Por fim, vale salientar a importante contribuição de Vanguarda Socialista à esfera pública. Além do próprio conteúdo das reflexões sobre o realismo socialista, as políticas culturais comunistas e o papel do intelectual e do artista na luta de classes, que

## CAPÍTULO 4 O ARTISTA COMO SEMEADOR

circulou e contribuiu para a formação de importantes nomes do pensamento social e político brasileiro,<sup>63</sup> é possível perceber como o Vanguarda Socialista antecipou vários dos pontos fundamentais do projeto concretista e de sua crítica ao direcionamento artístico e ao embotamento da criatividade humana. Assim, mesmo que Pedrosa ainda seja reconhecido como personagem central de tal movimento, torna-se evidente que o estabelecimento de tal sentido político da arte livre foi uma tarefa compartilhada e desenvolvida de diferentes maneiras por outros artistas, militantes e intelectuais que também entendiam o modelo do realismo socialista como uma deformação do materialismo histórico. Nesse sentido, os artigos de Galvão e Ferraz tiveram um papel crucial na consolidação da posição editorial de Vanguarda Socialista em uma dimensão estética ao rechaçar o realismo socialista como um retrocesso em relação às inovações estéticas promovidas pela arte moderna. Com isso, Vanguarda Socialista ajudaria a problematizar a crença numa hierarquia simplista entre questões infraestruturais e superestruturais ao colocar questões políticas e questões culturais como dimensões distintas de um mesmo problema civilizatório.

### 4.5 REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Golpe certo no eixo da revolução em marcha. Entrevista concedida ao Diário de São Paulo de 23 de setembro de 1945. In: ANDRADE, Oswald. *Dentes do dragão*. Entrevistas. São Paulo: Globo, 1990.

ALAMBERT, Francisco. Mário Pedrosa no Hotel Hilton. *Anais – VII Seminário de Sociologia da Cultura e da Imagem*. Rio de Janeiro, 23 e 24 de agosto de 2011.

AMADO, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança: vida de Luiz Carlos Prestes*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das letras, 1996.

CANDIDO, Antônio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

CASTRO GOMES, A. D. *Velhos Militantes: Depoimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

---

63 Formou-se em torno do Vanguarda Socialista um círculo de escritores e intelectuais de esquerda fora da esfera de influência do PCB. Ele incluía não apenas os colaboradores do jornal, mas também alguns leitores que viriam a participar futuramente deste mesmo círculo. Segundo Karepovs (2017), tal círculo seria formado por Edmundo Moniz, Antônio Candido, Barreto Leite Filho, Hilcar Leite, Hélio Pellegrino, Arnaldo Pedroso d’Horta, Paulo Emílio Sales Gomes, os irmãos Abramo, Miguel Macedo, Azis Simão, Febus Gikovate, Freitas Nobre, Patrícia Galvão, Geraldo Ferraz, Luiz Alberto Bahia, Plínio Mello, Oliveiros S. Ferreira, Paul Singer e Maurício Tragtenberg.

FERRAZ, G. O PCB e a liberdade de criação. *Vanguarda Socialista*, n. 2. 07 de setembro de 1945.

FERRAZ, G. Alexander Calder, uma revolução na plástica. *Suplemento Literário do Diário de S. Paulo*. 29 de dezembro 1946.

GALVÃO, Patrícia. O Carinhoso Biógrafo de Prestes. *Vanguarda Socialista*, n. 1, 31 agosto de 1945a.

GALVÃO, Patrícia. Em Defesa da Pesquisa. *Vanguarda Socialista*, n. 9, 26 outubro de 1945b.

GALVÃO, Patrícia. A Sementeira da Revolução. *Vanguarda Socialista*, n. 6, 05 outubro de 1945c.

GALVÃO, Patrícia. Algo sobre Literatura e Revolução. *Vanguarda Socialista*, n. 20, 11 de janeiro de 1946.

GILBERT, J. B. *Writers and partisans: a history of literary radicalism in America*. Nova Iorque: John Wiley and Sons, 1968.

GREENBERG, Clement. O final dos anos 30 em Nova York In: *Arte e cultura: Ensaio crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAMES, C.L.R. *State Capitalism and World Revolution*. Charles H. Kerr Publishing Co., 1986.

KAREPOVS, D.; MARQUES NETO, J. C.; LÖWY, M. Trotsky e o Brasil. In: MORAES, J. Q. *História do Marxismo no Brasil*. Vol. 2: Os influxos teóricos. Campinas: UNICAMP, 2007.

KAREPOVS, D. *Pas de politique, Mariô!:* Mario Pedrosa e a política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.

LOUREIRO, I. *Vanguarda Socialista (1945-1948)*. Um episódio de ecletismo na história do marxismo brasileiro. São Paulo: Dissertação de Mestrado em filosofia, FFLCH, USP, 1984.

MACHADO, Gina G. G. *Vanguarda Socialista – busca de um caminho independente*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Oliveiros S. Ferreira, 1982.

MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mario Pedrosa (1930-1950)*. Tese de doutoramento em Filosofia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto, 2006.

## CAPÍTULO 4 O ARTISTA COMO SEMEADOR

MONIZ, Edmundo. “Entrevista com Edmundo Moniz”. In: FACIOLI, Valentim (Org.). *Breton Trotski: Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1985.

NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

PARTISAN REVIEW. This quarter. In: *Partisan Review*, vol. 6, n. 1. Novembro, 1938.

PEDROSA, M. Diretivas. *Vanguarda Socialista*, n. 1, 31 agosto de 1945a.

PEDROSA, M. Posição Política. *Vanguarda Socialista*, n. 1, 31 de agosto de 1945b.

PEDROSA, M. Novos Rumos. *Vanguarda Socialista*, n. 56, 20 de setembro de 1946a.

PEDROSA, M. “Entrevista”. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 1950*. Rio de Janeiro: Funarte 1987.

PEDROSA, M. A resistência alemã na arte [1948]. In: ARANTES, O. (org.). *Política das Artes*. Textos escolhidos I. São Paulo: EdUSP, 1995.

PEDROSA, M. Arte, Necessidade Vital. In: ARANTES, O. (org.). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II. São Paulo: EdUSP, 1996a.

PEDROSA, M. Arte infantil. In: ARANTES, O. (org.). *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II. São Paulo: EdUSP, 1996b.

PEDROSA, M. Atualidade do abstracionismo. In: ARANTES, O. (org.). *Modernidade cá e lá*. Textos Escolhidos IV. São Paulo: EdUSP, 2000.

POMAR, Pedro. O partido comunista e a liberdade de criação. *Tribuna Popular*, n. 77. 18 agosto de 1945.

PONTES, H. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo – 1940 – 1968*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Autoria, autoridade e parcerias em perspectiva. In: SIMIONI, Ana Paula; OLIVEIRA, Claudia; ROUCHOU, Joelle; VELOSA, Monica. (Org.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Mauad e Faperj, 2014.

RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. *O exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*. Tese (doutorado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2018.



RUBIM, Antonio A. C. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. *In*: MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil Vol. III: Teorias. Interpretações*. Campinas: Unicamp, 1998.

SALVADORI, Massimo L. A crítica marxista ao stalinismo. *In*: HOBBSAWN, E. *História do marxismo Vol. VII: o marxismo na época da terceira internacional: a URSS, da construção do socialismo ao stalinismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SILVEIRA, E. Oswald ponta de lança. Antropofagia e imaginação política na década de 1940. *Revista de História*, 160, 1º semestre de 2009.

STRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. *In*: HOBBSAWN, E. *História do Marxismo vol. IX: O Marxismo na época da Terceira Internacional: Problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

VANDERVELDE, E. Arte no regime socialista. *Vanguarda Socialista*, n. 3, 14 de setembro de 1945.



demarcam sua excepcionalidade, como “joias arquitetônicas”, “casas assinadas por grandes nomes” e, mais recentemente, como “casas-fetiches”, chamariz para se divulgar a abertura de algumas delas à visita pública.<sup>65</sup> No domínio da arquitetura erudita, tal como a sociologia da cultura e da arte têm salientado, os jogos e as disputas em torno da seleção e nomeação são fundamentais para definir o que é legítimo, o que é considerado “belo”, o que pode ser classificado como patrimônio histórico-cultural e o que tem valor de arte (BOURDIEU, 1971, 1992; MOULIN, 1995; BUENO, 2001, 2012; HEINICH, 2009, 2017). Em relação ao movimento moderno em arquitetura, historiadores, críticos, curadores, agentes do patrimônio, editores, corretores imobiliários, cada um com seus saberes especializados e com os dispositivos que lhe são próprios – de seleção, premiação, catalogação, arquivamento, tombamento, exposição e publicação –, também foram responsáveis por nomear, classificar, hierarquizar, valorar, valorizar, expor, conservar na memória coletiva, precificar e consagrar os projetos residenciais. Prioritariamente avaliadas a partir da perspectiva estética, essas moradias foram inseridas em um movimento artístico, no caso, a vanguarda paulista, que desde os anos 1960 vem aumentando sua consagração de cânone do movimento moderno. Essa produção de arquitetura residencial despojada de ornamentos foi considerada inovadora, subversiva, vanguardista e radical e se beneficiou dos sentidos enobrecedores em torno do engajamento que se atribuiu ao movimento brutalista<sup>66</sup>, em geral, e ao paulista, em particular, no qual o arquiteto teria o papel social de propor algo mais que a beleza decorativa (DURAND, 1989; ROSATTI, 2016).

O exame circunstanciado dos projetos residenciais de Paulo Mendes da Rocha permite apontar de que maneira a estética do concreto bruto contribuiu como

---

65 Perassolo, João. Casas-fetice de Paulo Mendes da Rocha e Jorge Zalszupin abrem ao público. *Folha de S.Paulo*, 21/09/2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/casas-fetice-de-paulo-mendes-da-rocha-e-jorge-zalszupin-abrem-ao-publico.shtml>. Acesso em: 27 maio. 2022.

66 O brutalismo foi classificado como um movimento na história da arquitetura que circulou internacionalmente e influenciou arquitetos em diversos países. Os historiadores procuram localizá-lo como sendo um fenômeno europeu do pós-guerra, indicando a França e a Inglaterra como precursores, notadamente a partir de projetos do francês Le Corbusier e do casal inglês Alison e Peter Smithson. Se consideramos as lutas por nomeação e definição constitutivas de todo movimento estético, é particularmente interessante apontar a recusa dos críticos em classificarem o brutalismo como um estilo propriamente dito, no sentido de tendência decorativa ou moda arquitetônica. Ao reivindicarem uma postura ética, as classificações procuram distanciá-lo do *International Style*, programa da arquitetura moderna que alcança ampla disseminação internacional, visto passar a ser vista pela chave da rotinização e perda de sua carga crítica. Essa posição está mais claramente representada pelas formulações do crítico inglês Reyner Banham, um dos primeiros e principais intérpretes do movimento, nos meados dos anos 1960, responsável por estabilizar a interpretação sobre o termo e sobre o movimento (Banham, 1966). Vale destacar que, mais recentemente, essa arquitetura moderna de concreto armado tem recebido críticas contundentes, como a do filósofo alemão Anselm Jappe (*Béton, arme de construction massive du capitalisme*, 2020) e do filósofo camaronês Achille Mbembe (*Brutalisme*, 2020), para os quais essa produção material é encarnação, emblema e metáfora que lhes permitem analisar as fraturas, para um, da lógica capitalista e, para outro, da exploração colonial.

## CAPÍTULO 5 VANGUARDISMO, GOSTO REFINADO E EXCLUSIVIDADE

representação simbólica e marca de distinção para sua uma certa clientela. A chave de análise para examinar as residências, seus encomendantes e novos interessados nessa arquitetura é a noção de gosto, tomada a partir do arcabouço teórico proposto por Pierre Bourdieu. Depois da publicação de *A Distinção*, em 1979, a sociologia do gosto tem consolidada abordagem para investigar como escolhas individuais correspondem a padrões coletivos de diferenciação social. Dito brevemente, nessas pesquisas, os consumos culturais e as apreciações estéticas deixam de serem vistos como expressão singular e irreduzível de um indivíduo e passam a ser mobilizados como formas de ser, ter e aparecer que, ligadas a um sistema de preferências, posicionam e distinguem o indivíduo na sociedade. Essa perspectiva analítica é aqui desenvolvida para explorar as relações entre *habitus*, habitação e estilos de vida. Investe-se no exame dos modos de morar pois se entende que a casa é via de acesso privilegiada para informar disposições culturais e estéticas, que são, a um só tempo, posições no espaço físico e no espaço social. A análise sociológica proposta está também em consonância com a abordagem de Norbert Elias, que focalizou as formas de morar na sociedade de corte, tomando a casa como “produto visível” e “representação tangível” de uma posição específica na estrutura social (2001, p. 67).

Arquiteto de destaque do movimento moderno brasileiro, Paulo Mendes da Rocha fez parte do grupo de arquitetos que começou a atuar em São Paulo em meados dos anos 1950 e que foram identificados por alguns críticos e historiadores como formadores de uma escola com características próprias: uma arquitetura de linhas retas, de volumes geométricos massivos apoiados em grandes estruturas e, sobretudo, que preconizou o uso do concreto aparente e áspero como material primário e essencial (MOTTA, 1967; BRUAND, 1971; ZEIN, 2000; ARTIGAS, 2002; ACAYABA, 2011; PISANI, 2013). Em ruptura com os meios tradicionais e comerciais que ostentavam uma arquitetura de materiais nobres e mais confortável, esse grupo procurou subverter as convenções declarando um programa estético austero, mais audacioso, mais comedido, como pensavam. Apostavam no uso de materiais rústicos e na ausência de ornamentos, portanto, excluíram o que criticavam: os excessos decorativos e os revestimentos. Práticas formais e, sobretudo, tomadas de posições estéticas, elas foram logo interpretadas como sendo a fusão entre uma ética construtiva rigorosa e uma postura política radical que, no jogo das disputas artísticas, posicionaram os integrantes desse grupo em uma nova vanguarda, erudita e engajada, valendo-lhes o estatuto de criadores de uma arquitetura intelectual e estilisticamente mais legítima.

Ao ser laureado em 2006 com o prestigioso Pritzker, prêmio midiático conhecido informalmente como o “Nobel da arquitetura”, Paulo Mendes da Rocha entrou para a lista dos arquitetos brasileiros de maior renome internacional, juntando-se a Oscar Niemeyer, premiado em 1988. Esse processo crescente de reconhecimento nacional e internacional também tem impactado a seleção de uma nova clientela de interessados

em morar ou adquiri-las para uso não residencial, resultado de uma cadeia de valorização artística e comercial que começa a mostrar seus efeitos. Esse aumento de interesse em “casas de coleção” é visível com a recente comercialização (revenda e aluguel) por corretoras imobiliárias especializadas no setor do luxo e na arquitetura de autor, e pode ser entendido a partir das balizas sinalizadas por Luc Boltanski e Arnaud Esquerre, no livro *Enrichissement, une critique de la marchandise* (2017), pesquisa que se debruça sobre as lógicas de reestruturação capitalista em países em desindustrialização, para os quais a valorização de mercadorias do passado, notadamente do domínio das artes, arquitetura, patrimônio e *design*, despontaram como novas formas de criação de valor.

## 5.2 CORPUS DA PESQUISA

Interessa aqui examinar o perfil social do grupo que encomendou projetos de Paulo Mendes da Rocha, explorando informações sobre as moradias e as práticas culturais dos encomendantes. Estes dados são apreensíveis nas variadas instâncias de difusão da arquitetura: as revistas especializadas da profissão, as publicações de decoração e de estilo de vida, bem como os manuais, compêndios e catálogos de arquitetura ou os livros monográficos de arquitetos, edições próprias da área de história da arquitetura, que repertoriam e dão destaque a essa produção.

O *corpus* da pesquisa é a clientela que, entre os anos 1955 e 2011, acessou o escritório de Paulo Mendes da Rocha. Nesses 56 anos de atuação, registra-se a elaboração de 88 projetos de residências unifamiliares, sendo que, não obstante, apenas 33 foram efetivamente construídos.<sup>67</sup> A baixa efetivação desse tipo de projeto residencial merece ser evidenciada. Ela é índice da dificuldade de disseminação de um modelo inusual de moradia, restrito a uma pequena parcela da população. Esse modelo impõe custo elevado, a se considerar a necessidade de compra do terreno, contratação de mão de obra especializada, alto custo da estrutura, dos materiais e fechamentos (grandes vigas e empenas, janelas e porta sob medida, painéis de vidro, impermeabilização das lajes da cobertura), técnica que exige também manutenção especializada do edifício, para conservar um material sem revestimento.

O grupo de encomendantes é amplo. Vale citar alguns de antemão para mostrar a diversidade profissional e social do recrutamento. Na década de 1960, registraram-se 11 encomendas, a maioria na cidade de São Paulo, entre as quais a residência de Bolívar Ferraz Navarro, juiz e cunhado do arquiteto, localizada no Itaim Bibi; do advogado José Brasiliense, em Moema; de Gaetano Miani, artista plástico italiano naturalizado no Brasil, no bairro Granja Julieta; do engenheiro-civil e proprietário de

---

67 Esses números foram sistematizados a partir da monografia *Obra Completa: Paulo Mendes da Rocha*, publicação que abrange toda a obra do arquiteto. Encomendada pela GG, uma das editoras mais importantes de arquitetura, essa pesquisa do arquiteto italiano Danielle Pisani usou como fonte os projetos arquivados pelo escritório de Paulo Mendes da Rocha entre 1954 e 2011. Cf. PISANI, 2013.

## CAPÍTULO 5 VANGUARDISMO, GOSTO REFINADO E EXCLUSIVIDADE

construtora, Mário Masetti, no Pacaembu. Nesse período e fora da cidade de São Paulo, há duas moradias: uma casa de vilegiatura em Ilhabela, de Heloísa Alves de Lima e Motta, descendente de uma família da oligarquia paulista e uma na cidade de Piracicaba, de Celso Silveira Mello, proprietário da fazenda Ometto e, então, um dos maiores produtores de cana de açúcar, ligado ao grupo Cosan. Esse momento de início do reconhecimento profissional possibilitou ao arquiteto angariar recursos para construir, aos 36 anos, duas casas iguais no Butantã, a sua própria e a de sua irmã, vizinha a ele, projetos que, como um manifesto, fixaram os princípios da estética brutalista e lhe serviram de cartão de visitas.

Na década de 1970, são 10 projetos localizados em diversos bairros de elite da capital paulista, entre eles, para o industrial inglês James Francis King na Chácara Flora; para o galerista e *marchand* de arte Fernando Millan, no Jardim Guedala; para o casal de artistas plásticos Marcello Nitsche e Carmela Gross, no Butantã; para o casal Newton e Lígia Carneiro, proprietários da marca chá Matte Leão, em Interlagos e para dois docentes da Universidade de São Paulo, o advogado Antonio Junqueira de Azevedo e o médico Carlos Eduardo Pereira Corbertt, ambas no Morumbi.

Nas décadas seguintes, as encomendas de residências diminuem ao passo que aumentam as demandas para projetos públicos (escolas, espaços esportivos, museus, centros culturais), comerciais (lojas, escritórios, clínica médica) e urbanos (terminal de ônibus, plano diretor, reconfiguração de orla marítima). Dois clientes das décadas anteriores solicitam novos projetos, James King, para sua casa de vilegiatura no Guarujá e Mário Masetti, para a casa-sede da fazenda em Cabreúva. Esse cliente também, por meio de sua construtora, solicitou em 1984 a Paulo Mendes da Rocha projeto de um prédio residencial de 9 pavimentos, o Edifício Jaraguá. Esse empreendimento foi financiado por 8 amigos, entre eles, um renomado médico psicanalista, um arquiteto e um construtor, todos interessados em investir no mercado imobiliário e, ao mesmo tempo, construir um espaço de moradia que os aproximasse.

Recentemente, observa-se um novo fenômeno: algumas dessas casas entram no mercado imobiliário e passam a ser revendidas para uma clientela mais jovem que se consolida no meio da arte e do design, entre eles, a galerista Eliana Finkelstein, o galerista Eduardo Leme e o empreendedor cultural e proprietário de lojas de design assinado Hussein Jarouche.

### 5.2.1 ENCOMENDANTES DA ESTÉTICA BRUTALISTA

Tomando por referência o conjunto dos encomendantes e os novos compradores é possível apresentar um universo de recrutamento da clientela de Paulo Mendes da Rocha. Entre eles, aparecem muitas famílias com um certo renome, pessoas que conquistaram visibilidade em seus espaços profissionais, artísticos, cultural ou

empresarial, o que as torna presentes em reportagens em revistas especializadas, nos jornais e, por vezes, nas rubricas do colunismo social. São famílias cujas informações sobre seus membros, não por acaso, estão disponíveis na mídia, publicadas em entrevistas ou biografias celebrativas ou autobiografias. Parte das informações coletadas vêm desse material diversificado e disperso, outras vêm das entrevistas que fiz com herdeiros dessas famílias, formando um conjunto de dados sobre origens sociais, composição familiar, atividades profissionais, engajamentos políticos, práticas culturais (de decoração e colecionismo) e motivações em relação à encomenda da moradia relevantes para delinear o perfil social desse grupo.

Embora seja um grupo pertencente às camadas dominantes altamente qualificadas, ele não é homogêneo. Para cada um deles, a aquisição da casa revestiu-se de uma justificativa diferente. Ela tanto pode incarnar a tradição, as memórias de um passado honrado de descendentes da elite cafeeira, que lhe permitira conectar às diretrizes de seu tempo ou pode simbolizar a sintonia com o progresso, “o novo”, que se impõe como reinvenção de uma nova posição na hierarquia social para a qual a casa é bastante representativa. Essas posições variam também em função do momento de vida em que a encomenda foi feita, a composição da família, o projeto do casal e a função da moradia. Há, no entanto, certas regularidades. Frequentemente, a encomenda da casa acontece após o casamento, marcando interesse de fundação e ampliação da família com a chegada de filhos. Ela demarca um projeto de fixação, na maioria dos casos, na cidade de São Paulo, e uma trajetória de ascensão social ou conversão de capital econômico em capital cultural. No caso de encomendas de casas secundárias, fica explícita a aplicação de parte do orçamento familiar na ampliação dos investimentos imobiliários para o uso de lazer nos finais de semana e férias. Essas casas de vilegiatura têm usos sociais característicos a grupos abastados; elas representam uma forma de investimentos em redes de sociabilidade mundanas, com suas estratégias de convívio e circulação por meio de convites a viagens, recepções, festas e empréstimos da propriedade que favorecem o acúmulo de capital social.<sup>68</sup>

Uma leitura mais detalhada dos encomendantes permite diferenciar dois períodos de recrutamento da clientela, dado o aumento da reputação internacional do arquiteto. Nos primeiros vinte anos do escritório, entre o final dos anos 1950 e 1980, a contratação do arquiteto se ajustou às representações simbólicas de famílias próximas ao convívio social do profissional. Todos possuem capital social, cultural e escolar elevado: pertenceram a rodas de elites e passaram por grandes escolas onde conquistaram diplomas de alto valor no mercado de trabalho. Ainda que entre esses haja uma encomendante descendente de aristocracia em declínio, para a qual o arquiteto projetou sua casa de praia em Ilhabela inspirada, a seu pedido, na arquitetura colonial

---

68 Sobre os usos sociais das viagens para os grupos de elite, ver o artigo de Anne Catherine Wagner, *La place du voyage dans la formation des élites* (2007).



## CAPÍTULO 5 VANGUARDISMO, GOSTO REFINADO E EXCLUSIVIDADE

bandeirante paulista, os projetos de Mendes da Rocha prioritariamente serviram de emblema progressista a novos grupos ingressantes na hierarquia social, encomendantes não oriundos das frações sociais tradicionais. Essas frações tiveram ascensão social sobretudo pela profissionalização adquirida no sistema universitário.

Os dados de origem social mostram que algumas famílias são descendentes de primeira ou segunda geração de imigrantes, entre os quais alemães, libaneses, italianos e alguns judeus fixados em São Paulo entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Há também descendentes de famílias das aristocracias tradicionais, apoiados por rendas e heranças provenientes de capital imobiliário. Em relação às atividades ocupacionais, são em sua maioria encomendantes ligados a profissões liberais e cargos de alto prestígio. Advogado, juiz, médico, economista, engenheiro-civil, artistas plásticos, *marchand* de arte, proprietários de galeria de arte e rede de lojas de design, publicitário, professores universitários (direito, medicina, geologia), psicanalista, proprietários de empresa dos setores de tecelagem, produção agrícola e construção civil estão entre os setores de atuação que mais aparecem entre os comanditários. Ainda que a maior parte esteja vinculada a profissões liberais, artísticas e intelectuais, há também a presença de encomendantes atuantes em setores produtivos que movimentam alto capital econômico, como indústria de tecido e produtores de açúcar.

Entre os encomendantes, não se observa atividade militante ou engajamento político destacado, pelo menos dado o contexto de acirramento dos anos 1960 e 1970, quando a atuação política contra o regime militar foi relevante a uma parcela de intelectuais e artistas, como se vê na clientela de Vilanova Artigas, que em sua grande maioria era simpatizante do Partido Comunista.<sup>69</sup> Parte significativa dos destinatários da arquitetura residencial de Mendes da Rocha é egressa das carreiras de elite, como direito, engenharia, medicina, sobretudo da Universidade de São Paulo, ou de carreiras artísticas, que lograram alcançar trajetória de reconhecimento em seus setores profissionais.

A partir dos anos 1990, a demanda de projetos de museus a Paulo Mendes da Rocha aumentou. A reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o projeto do Museu Brasileiro de Esculturas (MuBE) e a reforma do centro cultural do prédio da FIESP são exemplos da atuação do arquiteto em projetos de uso cultural e artístico. O reconhecimento obtido nesses projetos de grande peso institucional e a consagração internacional do arquiteto colaboraram para despertar o interesse de galeristas de arte, que, visando visibilidade no mundo da arte contemporânea, buscam na assinatura do arquiteto um selo distintivo.

Em relação às encomendas, observa-se a presença de novo grupo de jovens empresários culturais, para os quais a assinatura “Mendes da Rocha” está presente tanto em suas residências quanto nos espaços de trabalho. Cita-se, nesse caso, os

---

69 Desenvolvi um capítulo específico sobre isso na minha tese de doutorado, Cf. ROSATTI (2016).

proprietários de duas importantes galerias de arte, Leme e Vermelho, que atuam no mercado da arte contemporânea internacional, e que tiveram tanto suas casas quanto suas galerias desenhadas por Mendes da Rocha. Criadas na década de 2000, essas recentes galerias precisaram ampliar o leque de ações para serem portadoras de crédito no mercado de arte. Como mostra Ana Letícia Fialho, tanto a galeria Vermelho quanto a Leme têm conduzido suas ações com vistas à fixação no mercado nacional e à inserção internacional (FIALHO, 2006, 2014). A recente abertura de uma mostra de arte contemporânea na assim nomeada Casa Millan vai nessa direção. Projetada em 1970 para o galerista Fernando Millan e sua família, a casa hoje pertence a Eduardo Leme, que, em parceria com a Galeria Central, organizou a exposição *Janelas para dentro*, reunindo intervenções artísticas especialmente selecionadas para colocar em evidência as características formais da moradia.

Além deles, há recrutamento de uma clientela de jovens empresários do mercado cultural de luxo, da área de marketing, economia criativa e design. O recrutamento dessa clientela aponta relações de afinidade diretamente entre o mercado artístico e cultural e a arquitetura Mendes da Rocha. Para esses profissionais, o elevado investimento na aquisição de edifícios assinados opera num jogo de rentabilidade simbólica. A grife Mendes da Rocha funciona como caução de inserção profissional, uma vez que transmite aos empreendedores atributos de engajamento pleno às esferas artísticas. Além disso, como estão situados no cruzamento entre mercado e cultura, isto é, fazendo da arte uma forma de negócio comercial, a adesão à arquitetura erudita de grande prestígio exerce papel de “purificação” dos ganhos econômicos.

### **5.3 RARIDADE E EXCELÊNCIA DE UMA CASA ASSINADA**

A excelência e raridade dessas casas ficam evidenciadas quando as analisamos a partir de critérios de localização geográfica, programa arquitetônico, partido estético e decoração interna. Essas características estéticas e espaciais mostram que esses bens tendem a selecionar uma clientela restrita, ela também rara e em busca de exclusividade.

#### **5.3.1 EXCLUSIVIDADE E SELETIVIDADE DA LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA**

O espaço territorial, tal como mostram os trabalhos que cruzam sociologia das elites e sociologia urbana, não é uma escolha fortuita, ele é um marcador distintivo da posição social desses encomendantes.<sup>70</sup> A localização geográfica é um dos atributos mais evidentes da exclusividade das casas de vanguarda de que estamos tratando. Cerca de dois terços dessas moradias foram construídos na cidade de São Paulo, com a

---

70 Ver, entre eles, os trabalhos de Michel Pinçon e Monique Pinçon-Charlot sobre as elites parisienses (1989, 2007).

## CAPÍTULO 5 VANGUARDISMO, GOSTO REFINADO E EXCLUSIVIDADE

função de residência principal das famílias encomendantes. Trata-se de uma clientela majoritariamente de paulistanos, não de origem, mas que escolheram a cidade para enraizar sua família e exercer suas atividades profissionais.

Um terço dos projetos analisados foram encomendados com a função de segunda residência: são casas de vilegiatura localizadas em cidades litorâneas e no campo, nos espaços prestigiosos de sociabilidade de certos grupos da elite paulistana. As casas de praia, campo e serra – no total, 8 – estão implantadas nas mais disputadas regiões de veraneio, entre as quais, cidades paulistas de Ilhabela e Guarujá; no Rio de Janeiro, no arquipélago de Angra dos Reis; e casas de inverno, em Campos de Jordão. Distantes cerca de 2 a 5 horas de viagem de carro da capital, servem, portanto, de local de lazer de final de semana para famílias de alta renda que têm residência fixa em São Paulo. Essas regiões turísticas são reconhecidas pelas belas paisagens, excelentes serviços de hotelaria, festivais culturais, musicais e gastronômicos, além da oferta de lazer e esportes de luxo, como clubes de iatismo, vela e de hipismo. Entre os clientes de Mendes da Rocha, há três famílias que, além da moradia principal na cidade de São Paulo, também encomendaram, com o mesmo arquiteto, o projeto da casa de fim de semana.

Na capital paulista, a maioria dos projetos residenciais do escritório de Mendes da Rocha está localizada nos bairros mais valorizados da cidade. Os terrenos espaçosos dos bairros-jardins, entre os quais, Pacaembu, Morumbi, Butantã e Jardim Guedala, foram os locais preferencialmente escolhidos para a construção dessas moradias. Loteamentos planejados e submetidos à rigorosa legislação urbana, eles se diferenciam do resto da cidade pela qualidade da infraestrutura e diversidade de lojas e serviços. Além de terem provimento completo de infraestrutura urbana (rede de água, esgoto, iluminação pública, eletricidade e coleta de lixo) desde quando criados, nos anos 1920 e 1930, as exigentes normas de controle da ocupação do território garantiram a exclusividade do local, diferenciando-os amplamente dos bairros populares, operários ou das áreas de ocupação irregular, para os quais o poder público não forneceu os mesmos serviços, nem garantiu a mesma fiscalização (ROLNIK, 1997). Essa região da cidade, o vetor sudoeste, está conectada por grandes avenidas que concentram comércios e serviços de alta qualidade: lojas prestigiosas, restaurantes de excelência, as melhores escolas privadas, as melhores universidades públicas e privadas, as instituições culturais importantes, além de hospitais e clínicas médicas de grande porte. São bairros que oferecem uma gama completa de serviços e produtos compatíveis com o perfil econômico de moradores de classe média e alta, que são o grupo social dominante.<sup>71</sup>

---

71 Em São Paulo, o vetor oeste concentrou os bairros de elite e classe alta, isolando-os dos espaços ocupados pelas classes populares e das áreas de pobreza, que se desenvolveram na área Central e Zona Leste, região onde se instalaram as fábricas que puxaram o processo de industrialização da cidade ao longo da segunda metade do século XX.

Escolha prioritária dos grupos de elites nos anos 1950 e 1960, esses bairros residenciais se caracterizam pela presença de praças internas, intensa arborização das vias e traçado urbano sinuoso projetado a fim de evitar que a rua se transformasse em rota de trânsito contínuo. Em relação às edificações, a qualidade e a homogeneidade do conjunto arquitetônico são garantidas por normas de construção estritas, que impõem recuos laterais e frontais, proíbem coabitação ou edifícios multifamiliares e, em sua maioria, definem uso estritamente residencial.<sup>72</sup> Essa conformação urbana resulta em bairros calmos, com densidade populacional extremamente baixa, uma vez que proíbe verticalização e permite apenas construções residenciais unifamiliares em terrenos espaçosos.

A arquitetura privada do concreto bruto se acomoda a essas características. Os projetos residenciais de Paulo Mendes da Rocha tiram partido dessa especificidade da inserção urbana na capital paulista e se valem das regras de ocupação do solo. O resultado são casas unifamiliares isoladas no lote e distantes de zonas de verticalização. Os encomendantes, alguns por sugestão do arquiteto, procuraram garantir a boa localização de suas moradias em pontos altos da cidade e adquiriram terrenos em declive, rodeados de casas baixas, resultando em um horizonte livre e uma vista do entorno não bloqueada por outras construções altas. Justificada pela intenção de valorizar a própria cidade ou a natureza que a cerca, e fazê-las entrarem no interior da casa, alguns dos projetos se valem da especial implantação geográfica para enquadrar a paisagem. Janelas e varandas foram projetadas com especial atenção a referências paisagísticas da cidade, como o Pico do Jaraguá, que são esteticamente valorizadas pelas aberturas. A paisagem do entorno, seja ela natural ou urbana, é concebida como um elemento de surpresa e se articula com a ambiência da residência. A “vista privilegiada” focalizando uma colina ou o *skyline* de prédios é intencional, resultado da criação do arquiteto. Cuidadosamente emoldurada por uma abertura na varanda, por um platô na cobertura, pelas janelas do quarto ou a partir de um percurso em rampas, ela é indicativa do refinamento estético que se confere ao projeto arquitetônico e à paisagem.

Ao fixarem suas casas em bairros considerados nobres na hierarquia dos espaços residenciais da capital ou em seus circuitos de lazer, esses moradores exibem o poder de escolher locais socialmente distintos. A eficácia da distinção está assentada na combinação de máximo valor da terra urbana com a mínima ocupação territorial que o modelo de casa unifamiliar tão bem exprime. Não é à toa que esses são os lotes da cidade com as maiores taxas de imposto territorial e urbano (IPTU), alguns alcançando hoje mais de 50 mil reais por ano. Ademais, do ponto de vista da reprodução das elites, a estratégia de isolamento e proximidade residencial entre iguais obedece às

---

72 Sobre as condições históricas de construção de áreas exclusivas em São Paulo, entre eles, algumas empreendidas pela inglesa Cia City, a partir do modelo dos bairro-jardim, ver: WOLF (2001).

aspirações de seletividade, o que permite afinar os valores dentro de um grupo de referência, compartilhar códigos e estreitar os laços de sociabilidade, tão centrais para a ativação dos capitais sociais.

### **5.3.2 PROGRAMA ARQUITETÔNICO**

Ligados à organização doméstica, os arranjos internos da residência respondem diretamente às necessidades materiais e simbólicas da família. De modo geral, trata-se de casas unifamiliares com elevada área construída (entre 300m<sup>2</sup> a 800m<sup>2</sup>), geralmente dois ou três andares, com divisão bem demarcada entre setores de serviços, de estar e lazer e de espaço de intimidade, onde se concentram os quartos e banheiros. A presença de três, quatro ou cinco quartos indica a formação de uma família burguesa numerosa, que reserva a cada filho espaço individual, reconhecimento da privacidade como valor supremo. Em sua maioria, as casas também apresentam cômodos especificamente destinados à função de escritório, sala de estudo e biblioteca, espaços que evidenciam a posição profissional dos moradores, membros das profissões liberais intelectualizadas. Observa-se também a existência de amplas áreas de cozinha e serviço, além de espaços para que empregados domésticos habitem na moradia, realizando serviços de faxina, motorista e babá, mão de obra considerada indispensável para manutenção da estrutura doméstica.

Em relação ao agenciamento do núcleo da casa, uma das especificidades do projeto arquitetônico de Mendes da Rocha, também presente em outros arquitetos associados a essa vanguarda paulista, é a sala de estar desenhada como um grande salão central que dá acesso aos múltiplos espaços da casa, muitas vezes com pé-direito duplo e iluminação zenital. Em contraposição a um quarto pequeno, quase uma célula que abriga apenas a cama, esses espaços amplos foram projetados segundo a intenção manifesta pelo arquiteto de estimular o convívio familiar, postura em oposição ao isolamento no espaço individual. Esse incentivo ao uso coletivo dos espaços comuns da casa foi bastante comentado e valorizado pela historiografia da arquitetura, que lhe imputou um virtuoso sentido político de denúncia do individualismo presente na configuração espacial da casa burguesa.

A despeito da justificativa dos arquitetos e historiadores, o que se observa é que, locais de sociabilidade familiar e para receber visitas, esses amplos espaços funcionam como o núcleo cultural da moradia, onde estão obras de arte, objetos adquiridos em viagens, instrumentos musicais, tapeçarias, livros e móveis de designers renomados. A partir desse centro, corredores e passarelas fazem a ligação com os cômodos privados, muitas vezes usados como espaço para exposição dos bens artísticos e fotografias da genealogia familiar. A conformação e a decoração da área coletiva deixam evidente que essas famílias dispõem de capitais culturais sob a forma de bens em seus mais

diferentes suportes, formando um espaço que contribui para incorporação tácita de um modo de vida altamente cultivado, ambiente de socialização dos membros da casa e daqueles convidados a conviver com a família. Outra marca da sociabilidade mundana está presente nas espaçosas salas de estar com diversos sofás e poltronas, e na sala de jantar, com assentos para além do número de integrantes da família, o que revela o prazer de receber convidados, fazer reuniões e festas.

As residências concebidas pelo arquiteto são geralmente apoiadas em pilotis, suspensas em relação ao nível da rua, formando um térreo que permite que a vegetação do terreno entrecruze os espaços da casa, o que cria um ambiente fluido e permeável entre interior e exterior. Algumas casas, ousadamente, foram projetadas sem muros ou portões, apenas protegidas do acesso da rua por taludes e vegetação, solução vislumbrada nos anos 1960 para bairros mais isolados e pouco frequentados, que hoje, devido à insegurança crescente, apresenta dificuldade em se manter. Mais uma solução com clara intenção estética, as amplas áreas ao redor das casas contaram com projeto paisagístico moderno formado por arbustos, plantas tropicais e grandes árvores. Exuberante, essa vegetação compõe uma paisagem que busca harmonizar com a natureza o grande volume de concreto aparente, aliviando o peso visual da rigidez brutalista. Mais um indicativo da posição social dos moradores, algumas das casas possuem no térreo espaços de lazer, como piscina, salão de festas ou de jogos. Nos pátios cobertos, há ainda área reservada para garagem com vaga para vários automóveis. É frequentemente nesse local separado do núcleo central da casa onde o arquiteto situa o setor de serviços, depósito e o quarto de empregada, sem a qual a manutenção da casa e dos estilos de vida dos proprietários estariam comprometidos.

### **5.3.3 VALORES ESTÉTICOS E DECORAÇÃO INTERNA**

Principal diferencial da arquitetura de autor desenvolvida em São Paulo, o programa estético materializa o alto investimento na elaboração formal, que se faz presente na escolha dos materiais, na elaboração dos volumes geométricos e na ênfase dada ao projeto estrutural. Marca registrada da arquitetura paulista erudita, a estética brutalista se vale do emprego do concreto armado sem reboco na superfície. Essa técnica de construção resulta numa aparência rústica e escura, que preconiza a ausência de acabamentos e revestimentos. Internamente, isso resulta em paredes cinzas com tubulações elétricas expostas, o que é frequentemente percebido pelo olhar leigo, aquele não formado pela sensibilidade à arquitetura moderna, como uma construção “inacabada” ou “precária”. A atmosfera de aspereza e rigidez do concreto, muitas vezes criticada pelo desconforto e por parecer pouco acolhedora, é suavizada por superfícies coloridas, pisos com mosaicos, pastilhas cerâmicas. Essas são escolhas

## CAPÍTULO 5 VANGUARDISMO, GOSTO REFINADO E EXCLUSIVIDADE

decorativas distantes dos acabamentos brilhantes, dos revestimentos com mármore, dos materiais dourados, que caracterizam a exibição ostensiva do luxo.

As fotografias que registram os espaços internos dessas residências publicadas nos livros de arquitetura e nas revistas e estilos de vida permitem identificar a presença de peças do barroco brasileiro em pedra e madeira, coleção de pratarias, obras de arte modernas e contemporâneas, móveis de designers brasileiros como Zanine Caldas, Sergio Rodrigues e da Branco & Preto e de produtores estrangeiros, como a clássica cadeira Thonet. Muitas vezes, os espaços amplos da sala de estar abrigam esculturas e pianos e as paredes com pé direito duplo exibem grandes tapeçarias. Livros de arte, designers e arquitetos dispostos em amplas prateleiras e nas mesinhas de centro também compõem a decoração dos espaços.

Ao contrário do aparato luxoso ligado à exibição de capital econômico, a característica marcante dessa arquitetura é o investimento no arrojo estético. Isso pode ser visto nas estruturas e nos grandes blocos e volumes que compõem a casa. Os pesados blocos geométricos suportados por grandes vãos demonstram a exploração estética dos recursos da engenharia. Não se trata apenas de uma solução técnica simples, com pilar, coluna e laje, mas um uso diferenciado dos elementos básicos de uma casa, a partir das quais se tira efeito de estilização. O arquiteto utiliza, por exemplo, volumes em balanço, isto é, destacados do sistema de sustentação da coluna, procurando causar o efeito de que a casa parece flutuar. Para obter esses espaços suspensos, abertos e apoiado em poucas colunas, é necessário sobrecarregar as vigas e lajes, solução de engenharia que necessita de maior dimensionamento do concreto e da armação metálica, o que provoca o encarecimento do processo construtivo. Por outro lado, isso resulta em amplos espaços abertos, com janelas do teto ao chão, que buscam criar conexão entre ambiente interno e externo, sem interferência da estrutura.

Críticos e historiadores utilizam a noção de “verdade dos materiais” para nomear a recusa de revestimentos e aproximá-la de uma estética que é ao mesmo tempo ética e política. A noção de beleza reivindicada por essa arquitetura se apoia em uma ideia de “moral construtiva” que é frequentemente associada ao contexto histórico de contestação e inconformismo dos anos 1960 e 1970. Nas interpretações dessas casas, ética e estética, renúncia e ascese se conjugam na defesa de posição libertária e mesmo revolucionária. Ela se dá, no entanto, no âmbito da ordem privada, no espaço restrito da casa e, portanto, circunscrita a seus proprietários. É possível ver essas interpretações laudatórias nas palavras do curador da exposição “Janela para dentro”, que assim apresenta ao visitante o projeto residencial de Paulo Mendes da Rocha:

Concebido no auge da repressão ditatorial no país, esse projeto incorpora um grau de experimentalismo inédito, reinventando os modos de se morar em família. Para tanto, usa asfalto no piso da sala de estar, abre as janelas dos quartos para dentro da casa – num espaço de pé-direito duplo onde ficava



a cozinha – e opta por não vedar os sons e odores dos cômodos, já que muitas das paredes não chegam ao teto. Caracterizando as casas de Mendes da Rocha daquele período, o professor Flávio Motta (Revista Acrópole, 1967, n. 343) descreve o espaço criado como “projeto social”, cujo despojamento supõe um “relacionamento do viver meio favela racionalizada”, onde “cada um aceita o convívio com os demais, sem muradas sólidas, mas dentro de novas e procuradas condições de respeito humano”. [Mendes da Rocha buscava] urbanizar a vida doméstica, isto é, tensionar o máximo possível a intimidade, extirpando as marcas idiossincráticas pessoais ligadas à ideia romântica e burguesa de lar. Seu desejo, portanto, era problematizar o espaço privado e seus segredos em prol de uma ideia cívica de vida inteiramente pública: a casa como um fórum da vida coletiva da cidade, onde a liberdade de cada um é pautada pela liberdade do outro, pois são as regras da ordem coletiva que devem controlar o arbítrio da vontade individual (WISNIK, 2021, s./p.).<sup>73</sup>

Embora o estilo arquitetônico brutalista passe a imagem de um certo desprendimento material, trata-se de uma arquitetura que, sob aparência de imperfeita, mal-acabada, áspera e tosca, traduz com audácia o privilégio do consumo cultural. É desse apelo formal que combina austeridade da superfície, ousadia dos materiais, monumentalidade dos volumes e extravagância da estrutura que o arquiteto sustenta um partido arquitetônico culturalmente refinado, que é também, pode-se dizer, uma forma específica de exibição de sofisticação. A lógica desse consumo é mostrar abnegação em relação ao conforto e ao luxo material, desqualificadamente vistos como “coisa de burguês”, pelo menos, tomando como alvo um tipo de burguês, aquele das camadas abastadas, mas com pouco capital cultural. A estética do concreto bruto serve de afirmação do estilo de vida depurado de um grupo que está seguro do seu capital cultural por estarem próximos às manifestações artísticas mais legítimas.

#### **5.4 REFINAMENTO E EXCLUSIVIDADE NOS MODOS DE MORAR**

Essas residências em questão se valem da raridade para tirar seu lucro simbólico e econômico. A raridade de escolhas associada à magia da assinatura foi tratada por Bourdieu e Delsaut em instigante artigo sobre o mundo da alta-costura, no qual, embora focalizassem o espaço social dos estilistas da alta-costura, também se valem das características das residências desses produtores para analisar estilos de vida a elas associados. O trabalho dos sociólogos permite relacionar a estética da casa com as

---

73 Site de divulgação da exposição. Disponível em: <https://www.centralgaleria.com/janelas-para-dentro>. Acesso em: 27 maio. 2022.

posições ocupadas pelos agentes<sup>74</sup> ao mostrar as afinidades entre posições estéticas, escolhas culturais, estilos de vida e modos de morar e contribui para aprofundar a análise das residências e clientes aqui em exame.

Considerando um sistema de posição e oposição, de um lado podemos situar o “moderno de vanguarda”, associado a ideias de “jovialidade”, “radicalidade”, “antiburguesismo”, e de outro, o “gosto clássico”, ligado ao “tradicional”, ao “conformismo” e “burguesismo”. No espaço dos arquitetos modernos, há também variações e segmentações, que respondem a diferenciações internas aos produtores e consumidores<sup>75</sup>. Em relação à tomada de posição estética dos produtores, as casas de vanguarda da arquitetura paulista pressupõem adesão ao polo mais autônomo da produção arquitetônica, o mais prestigiado pelos avaliadores internos ao campo da arquitetura e aquele que usufrui das credenciais mais legítimas. Esse efeito do acúmulo de prestígio faz com que uma “construção” passe a ser considerada “obra de arte”, certificando sua entrada para a história da disciplina e para a memória coletiva com a atribuição de valor artístico, intelectual, social, histórico e patrimonial. Os recentes processos de tombamento de 6 obras de Paulo Mendes da Rocha, entre elas 3 residências, apontam para o interesse das instâncias municipais e dos órgãos do patrimônio histórico em reconhecer o valor artístico e tentar garantir a proteção contra demolição ou descaracterização de obras da arquitetura moderna.<sup>76</sup>

Do ponto de vista dos moradores, habitar um exemplar da arquitetura moderna brutalista requer uma forma radical de devoção: dispensar o conforto e renunciar ao tradicionalismo para aderir à arte como estilo de vida depurado e engajado. Ao optarem por morar em espaços considerados “obras de arte”, esses proprietários exibem um emblema de “bom-gosto” altamente refinado e intelectualizado, por estar mais próximo daquilo que é reconhecido como cultura legítima.

Ademais, a casa de vanguarda é símbolo de excelência estética. Ela exige adesão total a uma postura artística, encarnando a ideia de que uma vez que habitam uma obra de arte, são internamente habitados pela ideia de arte. Essa fração de classe

---

74 Os autores abordam o gosto em seu aspecto relacional, mostrando que o mundo da alta-costura (em francês, *haute couture*) está referenciado na alta cultura (*haute culture*). Quando diferentes gostos estão em disputa – o “moderno clássico”, o “antigo”, o “moderno barroco”, o “moderno modernista”, por exemplo, – eles não são apenas descrições em si, mas categorizações relacionais presentes em mercado de bens simbólicos carregado de códigos. Essas diferenças estão ligadas a expectativas de distinção dos agentes – no caso em questão, dos costureiros entre si, situados no espaço social dos produtores, e dos consumidores, diferentes frações de classe sociais que escolhem seus estilos, demarcando-se um dos outros. Cf. BOURDIEU & DELSAUT, 1975.

75 A segmentação do gosto moderno foi por mim trabalhada no artigo *Moderno Sob Medida: Produtores e clientelas do mobiliário paulistano nos anos 1950*, a ser publicada na coletânea organizada por Carolina Pulici e Dmitri Fernandes, *As lógicas sociais do gosto*.

76 No mais das vezes, o tombamento gera incertezas no mercado e impacta o valor de venda. O reconhecimento como obra de arte e os usos possíveis extraídos desse estatuto procuram diminuir a perda econômica incorporando os ganhos advindos da valorização simbólica.

dominante faz da habitação a certificação mais visível do *habitus* vanguardista: a moradia é vivida como arte e a transformada em arte de viver. Diferente do gosto tradicional, que privilegiou a utilização de referências clássicas nos domínios da arquitetura e decoração, a casa no estilo brutalista é a escolha de um modo de morar marcado pelo formalismo, em que o conforto e a utilidade se submetem ao prazer estético. Trata-se de uma escolha por uma estética sóbria e sofisticada, que se distingue radicalmente do gosto popular e também do gosto dominante dos grupos de maior capital social da elite paulistana.<sup>77</sup>

## 5.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de reconhecimento de um arquiteto de vanguarda pode ser avaliado pelo êxito na construção do pertencimento a uma tradição arquitetônica, operação realizada por diversos agentes que ganhou contornos institucionais e legitimidade na historiografia canônica da arquitetura. No plano nacional, ao endossar o vocabulário estético de Vilanova Artigas e levá-lo às últimas consequências formais e construtivas, Paulo Mendes da Rocha conquistou nome próprio e conseguiu ocupar posição de destaque dentro de uma tradição que passava a ser reconhecida como Brutalismo Paulista. Atado ao contexto do regime militar, mas sem radicalizar os ideais de esquerda, construiu uma arquitetura de forte apelo formal que tira partido estético da aspereza do concreto aparente e que faz uso de formas geométricas pesadas apoiadas em esbeltos pontos de apoio.

No plano internacional, homenageantes, curadores de arte, editores, professores universitários, críticos e historiadores têm exaltado a obra do arquiteto associando-o ao “brutalismo”, movimento de jovens arquitetos do pós-guerra que, reivindicando-se proclamadores uma nova ética, pretendeu ser tratado para além de um *estilo*. Tal leitura defende que as fachadas ásperas e os blocos despojados de ornamento não são apenas escolha formal, mas sobretudo posicionamento que manifestaria uma estreita ligação entre estética e política. O engajamento tem forte efeito simbólico pois contribui para sedimentar reputação honrosa, associando-a à missão social, política e denunciante (MATONTI & SAPIRO, 2009; BRUN, 2014). Essa visão teria sido necessária para afastar a condição elitista historicamente vinculada à arquitetura, que, distante das aspirações populares, foi considerada prática supérflua, decorativa.<sup>78</sup>

A análise das encomendas de residências ao escritório de Paulo Mendes da Rocha permite destacar o perfil social de uma clientela muito pequena e específica, disposta a investir em termos materiais e simbólicos em residências, notadamente

---

77 Sobre o gosto em matéria de moradia das elites paulistas, ver PULICI (2010, 2013). Sobre as práticas de distinção das famílias tradicionais paulistanas, ver: TRIGO (2001), e, em relação aos modos de morar nos palacetes aristocráticos paulistanos, ver: HOMEEM (2010) e MARINS (2016).

78 Sobre o engajamento na profissão do arquiteto, cf. CHAMPY (2009).

## CAPÍTULO 5 VANGUARDISMO, GOSTO REFINADO E EXCLUSIVIDADE

reconhecidas por seu caráter de exceção e exclusividade. Do ponto de vista do consumo, a emergência desse gosto raro, que reivindica originalidade e desprendimento, é indissociável do processo de diferenciação dos grupos de alto poder aquisitivo que se estabelece na São Paulo da segunda metade do século XX. Os consumidores dessa arquitetura, a maioria pertencentes a uma geração que passou pela universidade e amalhou certo capital econômico, situam-se de maneira particular no seio dessa burguesia paulista. Ao exprimir seus estilos de vida cultivado nas formas de morar, eles se diferenciam daqueles que concentram riqueza majoritariamente econômica, que optariam por casas luxuosas nas quais a ostentação está no preço dos materiais, e não na busca pela autenticidade e o refinamento estético.

Procurou-se apontar que a revenda desses imóveis por novos agentes sociais, via aquisição no mercado imobiliário, está ligada a reconfigurações e ressignificações do valor social desses bens simbólicos. Se as encomendas antes estavam destinadas a um grupo próximo do espaço social do arquiteto, sobretudo de profissionais liberais formados em escolas de elite, acessíveis pelas relações familiares e círculos de amizade, o processo recente de venda e transmissão do patrimônio direciona-se a uma outra geração. São frações tão seletivas e privilegiadas quanto a primeira, mas distintas do grupo original, uma vez que são, sobretudo, jovens que atuam especialmente como negociantes de objetos culturais. A especificidade dessa nova geração de clientes é que, para eles, cultura e arte são negócio, isto é, investimento diretamente ligado ao rendimento econômico. Com passagem pelo mercado financeiro e pela publicidade, essa uma nova geração de jovens empreendedores no âmbito da gestão da cultura combina *ethos* do mundo empresarial, com valores de cosmopolitismo, colecionismo de arte e paixão pela estética, ou seja, diretamente interessados no cruzamento entre arte e dinheiro.

Para essa nova clientela de empreendedores culturais, a compra de um imóvel já rotulado como patrimônio cultural e artístico é atalho para se apresentarem esteticamente engajados, sinalizando que a arte está internalizada em todos os diversos domínios da existência. A casa certificada pela assinatura funciona como uma forma de grife que exerce domínio sobre aqueles que podem decodificar seu valor social, o que contribui para demarcação dos produtores concorrentes entre si. Opera, portanto, na validação artística dos empreendimentos profissionais, uma vez que funciona como sinal de diferenciação para os clientes de seus produtos, que se identificam com o polo mais de vanguarda dentro do mercado de arte e design. Mas não apenas isso. No espaço concorrencial mundializado do qual querem participar esses empreendedores, a insígnia “Paulo Mendes da Rocha” comunica ao campo credibilidade estética e tino comercial, o que, tendo em vista a consagração do arquiteto por instituições artísticas de grande legitimidade internacional, funciona como passaporte carimbado para expansão de seus negócios no exterior.

## 5.6 REFERÊNCIAS

- ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.
- ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: CosacNaif, Associação Brasil 500 anos, Fundação Bienal de São Paulo, 2002.
- BANHAM, Reyner. *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* New York: Reinhold Publishing Corporation, 1966.
- BOLTANSKI, Luc & ESQUERRE, Arnaud. *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris: Gallimard, 2017.
- BOURDIEU, Pierre & Delsaut, Yvette. Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, nº 1, janvier, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. Le marché des biens symboliques. In: *L'année sociologique*, nº 22, p. 49-126, 1971.
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*. Critique sociale du jugement. Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. Les trois états du capital culturel. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n. 30, novembro de 1979, p. 3-6, 1979a.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Les structures sociales de l'économie*. Paris: Seuil, coll. «Liber», 2000.
- BRUAND, Yves. *L'Architecture contemporaine au Brésil*. Thèse. Lettres. Paris IV, 1971.
- BRUN, Éric. *Les situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)*. Paris: CNRS, 2014.
- BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/Fapesp, 2001.
- BUENO, Maria Lucia (org.) *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora do Senac, 2012.

## CAPÍTULO 5 VANGUARDISMO, GOSTO REFINADO E EXCLUSIVIDADE

CHAMPY, Florent. L'engagement des professionnels comme conséquence de tensions consubstantielles à leur pratique: l'architecture moderne entre les deux guerres, *Sociétés contemporaines*, vol. 73, nº 1, p. 97-119, 2009.

DION, Delphine; ARNOULD, Eric. Retail luxury strategy: assembling charisma through art and magic. *Journal of Retailing*. New York: v. 87, n. 4, Dec., p. 502-520, 2011.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FIALHO, Ana Letícia do Nascimento. *L'insertion internationale de l'art brésilien*. Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché. (Thèse de doctorat). Paris: EHESS, 2006.

FIALHO, Ana Letícia do Nascimento (coord.). *Pesquisa Setorial: o mercado de arte contemporânea no Brasil*. São Paulo: Projeto Latitute, 2014.

FIORATTI, Gustavo. Su casa. *Caderno Serafina*, Folha de S.Paulo, 03 de agosto de 2008.

HEINICH, Nathalie. *La fabrique du patrimoine*. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

HEINICH, Nathalie. *Des valeurs*. Une approche sociologique. Paris: Gallimard, 2017.

JAPPE, Anselm. *Béton*. Arme de construction massive du capitalisme. Paris: Éditions L'échappée, 2020.

LOURENÇO, Bruna. Casa de 1969 por Paulo Mendes da Rocha. *Revista Glamour*, 27 abril, 2012.

MARINS, Paulo César Garcez. La avenida Paulista de la Belle Époque: élites en disputa. In: Gorelik, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas. (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. 1ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, p. 56-76, 2016.

MATONTI, Frédérique; SAPIRO, Gisèle. L'engagement des intellectuels: nouvelles perspectives. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 176-177, nº 1, p. 4-7, 2009.

MBEMBE, Achille. *Brutalisme*. Paris: La Découverte, 2020.

MORRA, Heloísa Alves de Lima. *Uma menina paulista*. São Paulo: Totalidade Editora, 1960.

- MOTTA, Flávio. Introdução al Brasile. Milão: *Zodiac*, nº 6, 1960.
- MOTTA, Flávio. Paulo Mendes da Rocha. *Acrópole*. São Paulo: n. 343, set, p. 17 – 18, 1967.
- MOULIN, Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.
- MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PÉQUIGNOT, Bruno. A sociologia das artes e da cultura na França. Gênese, desenvolvimentos e atualidade de uma área de pesquisa. In: QUEMIN, Alain e VILLAS-BOAS, Gláucia (dir). *Arte e Vida Social*. Marseille: OpenEdition Press, 2016.
- PINÇON, Michel; PINÇON-CHARLOT, Monique. *Dans les beaux quartier*. Paris: Seuil, 1989.
- PINÇON, Michel; PINÇON-CHARLOT, Monique. *Sociologie de la bourgeoisie*. Paris: Éditions La Découverte, 2007.
- PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: obra completa*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.
- Pisani, Daniele. *Uma Genealogia da Imaginação de Paulo Mendes da Rocha: Lições de PISANI*. Porto: Dafne Editora, 2017.
- PULICI, Carolina Martins. 2010. *O charme (in)discreto do gosto burguês paulista: estudo sociológico da distinção social em São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- PULICI, Carolina. Le goût dominant comme goût traditionnel: préférences et aversions esthétiques des élites de São Paulo. In: *Trente ans après La Distinction*, de Pierre Bourdieu. Paris: La Découverte, s./d.
- PULICI, Carolina & Fernandes, Dmitri (org). *As lógicas sociais do gosto*. Editora da Unifesp, 2019.
- ROCHA, Paulo Mendes da. *América, natureza e cidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1997.



## CAPÍTULO 5 VANGUARDISMO, GOSTO REFINADO E EXCLUSIVIDADE

ROSATTI, Camila Gui. *Casas burguesas, arquitetos modernos: condições sociais de produção da arquitetura paulista*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

ROSATTI, Camila Gui. Béton brut et raffinement du goût: la clientèle et l'économie symbolique de l'architecture d'auteur. *In: Brésil(s)*, 14, 2018.

TRIGO, Maria Helena Bueno. *Os paulistas de quatrocentos anos: ser e parecer*. São Paulo: Annablume, 2001.

WISNIK, Guilherme. Janelas para dentro. *In: <https://www.centralgalera.com/exposicoes/janelas-para-dentro>*. São Paulo, site da exposição, de 28 de agosto a outubro de 2021. Acesso em: 14 set. de 2021.

WOLF, Silvia Ferreira Santos. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: EDUSP/FAPESP/Imprensa Oficial, 2001.

WAGNER, Anne Catherine. La place du voyage dans la formation des élites. *In: Actes de la recherche en sciences sociales*, 170, p. 58-65, 2007.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*. Dissertação de Mestrado: UFRGS, 2000.



Veneza, até meados do século XX quando é criada a primeira bienal fora do centro geopolítico do mundo, em São Paulo e, por fim, para a proliferação atual das bienais pelo globo e as tentativas de reordenação desse cenário representadas pela *Biennial Foundation*. Separados por cerca de cinquenta anos entre si, esses eventos são espaços que testemunham o papel das bienais de arte na estabilização do gosto artístico, mostrando-nos que as bienais se constituíram ao longo do tempo como espaços estratégicos capazes de concentrar disputas geopolíticas e legitimar seus efeitos no campo da arte.

## **6.2 BIENNALE DI VENEZIA: A PRODUÇÃO DO FORMATO BIENAL**

As bienais de arte fazem parte das dinâmicas artísticas desde o século XIX, quando foi inaugurada, em 1895, a *Biennale di Venezia*, que se mantém até hoje como a instituição mais importante desse formato. Ela se tornou o modelo no qual outras bienais se baseiam, de modo que seu estudo nos permite identificar não apenas invariantes estruturais desse formato expositivo, mas também as condições conjunturais presentes na história da produção artística do fim do século XIX que tornaram possível a produção de uma bienal de arte da magnitude da mostra veneziana. Em particular, cumpre notar a possível relação entre a criação da *Biennale* e o processo de autonomização da arte frente aos poderes político e religioso representados pelo Estado aristocrático e pela Igreja Católica, que estava em marcha em alguns países europeus desde o início do renascimento.

Nathalie Heinich (1993, 2005) descreve esse processo dividindo-o em *regimes de singularidade*, períodos históricos em que prevalecem modos de produção artísticos específicos, o que, com efeito, indica mudanças na posição da arte no espaço social devido ao modo como se combinam as relações de produção, comercialização, exibição e valorização artística em cada conjuntura. Deste modo, o processo que culmina na constituição do campo da arte na França do século XIX (BOURDIEU, 1996, 2013) se inicia, para Heinich, no regime artesanal dos artesãos do fim da Idade Média, passando pelo regime profissional dos artistas acadêmicos até chegar ao regime vocacional dos artistas românticos. O que nos interessa nesse percurso é notar que a arte conforme a conhecemos hoje, inclusive os valores que aparecem para nós como quase pétreos, i.e., a originalidade e a unicidade da obra de arte e, até mesmo, a nomeação dos seus realizadores como artista,<sup>81</sup> fazem parte da constituição de um regime de singularidade vocacional que rompe com o regime profissional ao constituir novas instâncias de legitimidade além da academia, descentralizando seu poder de consagração. Nesse sentido, enquanto os artesãos se organizavam em pequenos grupos (corporações, ateliês, escolas locais) e exerciam uma atividade laboral sem muito valor simbólico

---

81 Segundo Heinich, a palavra “artista” não estava disponível no vocabulário do começo do século XVII e os pintores, por exemplo, eram chamados de artesãos (HEINICH, 1993, p. 198).

agregado, ainda que, entre eles, alguns se destacassem por sua habilidade no ofício, para Heinich, com a criação das academias de arte pelo Estado a partir do início do século XVI, a posição da arte se modifica. As academias concentram a produção artística dispersa no regime artesanal em uma única instituição que, vinculada à aristocracia, adquire monopólio legítimo sobre os processos de standardização, consagração e hierarquização artísticos (HEINICH, 1993, p. 60) e, com isso, tornam o trabalho do artesão uma profissão de prestígio e de distinção no espaço social (HEINICH, 1993, p. 131). Contudo, se o regime profissional legitima simbolicamente a arte, ele o faz deslegitimando toda produção que não esteja submetida às rédeas da academia e aos padrões estéticos que nela vigoram. Assim, é no sentido contrário à concentração que se configura o regime vocacional, paulatinamente ampliando e distribuindo poder para outras instâncias de consagração e redefinindo o artista não mais como profissional empenhado em se aperfeiçoar tecnicamente, mas, agora, como gênio criador portador de um dom nato que faz do “ser artista” um destino e não uma escolha.

É em reação a essa normalização e imitação generalizada que ressurgirá na literatura artística os temas do dom e da vocação, associados à valorização do gênio contra a regra: surgidos na França na segunda metade do século XVIII, constituem o segundo renascimento da figura do artista, mas, desta vez, contra o profissional e não mais contra o artesão (HEINICH, 1993, p. 99-100, trad. nossa).

No entanto, assim como ocorreu com os artesãos no regime profissional, os pintores acadêmicos e as academias não deixam de existir no regime vocacional, mas tornam-se subordinados a uma lógica de produção que não é a sua. Deste modo, apesar de perderem o monopólio da produção artística, as academias não deixam de ser agentes importantes nesse jogo, portadoras de grande quantidade de capital; também, a autonomização da arte não significa, em termos bourdieusianos, que ela tenha se desvinculado completamente de outras instâncias sociais (políticas, econômicas, religiosas etc.). Ocorre que, com a criação de espaços expositivos por e para artistas não acadêmicos – dos quais o *Salon des Refusés* é um emblema<sup>82</sup> –, de revistas especializadas e de uma lógica de comercialização artística independente do patrocínio do Estado e da Igreja, realizada por galerias, marchands e pelo próprio artista, a consagração artística deixa de ser univocamente produzida. Passa, então, a ser disputada por um número maior de agentes, grupos e instituições, os quais, cada qual, de acordo com a posição que ocupa no espaço social, apresentam, como faziam antes as academias, seus próprios critérios classificatórios e possuem, para tanto, recursos materiais e simbólicos distintos para investir e obter lucros nessas lutas. O interessante nesse movimento é que, enquanto as academias perdem poder, a arte

---

82 Ainda que contrário à academia, o *Salons des Refusés* foi apoiado pelo Estado na figura de Napoleão III e realizado no *Palais Champs Elysée*.

ganha e, autonomizando-se em relação ao Estado, ela se torna, para o próprio Estado que outrora apoiou sua sacralização mediante às academias, um espaço a ser disputado.

Heinich apresenta-nos, então, o processo de constituição do campo da arte do ponto de vista das suas relações de produção, mostrando que ele depende tanto da constituição do valor universal da arte realizado no regime profissional, quanto de sua distribuição em diferentes instâncias de consagração no regime vocacional. As bienais, portanto, só podem aparecer nesse último contexto, quando ocorre a diversificação das instâncias de legitimação, tornando a estandardização da arte e o gosto artístico dominante, efeitos de um circuito cada vez maior e mais complexo.

Contudo, a *Biennale di Venezia* porta ainda um diferencial em relação às outras instâncias artísticas que foram suas contemporâneas: o lugar do Estado na exposição (THORNTON, 2010, p. 222). Percebemos que, apesar de a *Biennale* ser organizada pelo Estado como foram os salões acadêmicos, seu formato expositivo faz também referência às exposições universais (SPRICIGO, 2021, p. 161), sendo ela mesma uma megaexposição no sentido de Maurice Roche<sup>83</sup> (2000, p. 1). Com isso, sua concreção depende da adesão e do investimento material e simbólico de outros Estados, que, a cada dois anos, uma vez convidados pela *Biennale*, selecionavam para seus pavilhões artistas ou movimentos artísticos que consideravam ser os mais representativos de seu país. Deste modo, nota-se que a *Biennale* não é apenas um espaço de diferenciação do campo da arte italiano, mas depende das dinâmicas artísticas de outros países. Estes, por sua vez, para serem convidados e aceitarem o convite da *Biennale*, precisam reconhecer o valor simbólico da arte a fim de que desejem investir grande quantidade de recursos nessa exposição. Seguindo esse raciocínio, a primeira bienal só poderia ser criada quando muitos países europeus estivessem já com seus campos da arte minimamente estabilizados, com dinâmicas próprias de produção, consagração e circulação artística, de tal maneira que houve, por parte de diferentes Estados, interesse e produção artística nacional suficiente para investir em um espaço de encontro mais amplo (BLANCHARD, 2015). Além disso, como afirma Raymonde Moulin (2007), a periodicidade do formato da exposição faz com que não só a arte de diferentes Estados se encontre em um único lugar, mas que esses encontros se repitam, criando relações internacionais entre agentes e instituições e tensionando um circuito de consagração que se orienta para o global.

As grandes manifestações internacionais, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, marcam os encontros periódicos do mundo cosmopolita da arte internacional. Elas são grandes momentos da sociabilidade artística e lugares privilegiados de trocas de informação. Os orçamentos ou as perspectivas elaboradas pelos comitês de organização

---

83 Roche define os megaeventos como (i) eventos culturais de larga escala; (ii) com caráter dramático; (iii) popular e de massa; (iv) com significado internacional; (v) organizado por combinações de instâncias governamentais e não governamentais, nacionais e internacionais (ROCHE, 2000, p. 1).

das bienais ou quadrienais, determinando suas coordenadas e dando o tom, contribuem para a standardização das escolhas dos colecionadores e diretores de museus. Os próprios artistas ali se encontram confrontados com a imagem social de sua obra, assim como com outras correntes estéticas. Essas manifestações exercem também, como o Salão de Paris no século XIX, uma função de qualificação dos criadores. Agindo como academias informais, elas participam da elaboração de um quadro-de-honra dos valores estéticos e constituem as etapas obrigatórias de uma carreira artística do duplo ponto de vista da reputação do autor e do preço das obras (MOULIN, 2007, p. 30).

Assim, é interessante notar que, quando no fim do século XIX os países europeus haviam constituindo seus campos da arte nacionais (BOURDIEU, 2013; HEINICH, 1993), em Veneza, esses campos, com suas hierarquias e posições dominantes próprias, eram postos em contato e hierarquizados, pois, ao participarem da *Biennale*, distinguiam-se dos que não participavam e, do lado de dentro, distinguiam-se entre si pelo lugar ocupado, pela apreciação artística que recebiam ou, de modo mais objetivo, pelo sistema de premiações. Essa dinâmica tensiona os campos da arte constituídos por disputas nacionais em direção a uma luta de maior escala, na qual participam maior número de agentes e instituições, inflacionando os capitais investidos, mas também as possibilidades de obtenção de lucro. Tudo se passa como se, parafraseando Décio Pignatari, as bienais praticassem a globalização antes mesmo da economia.<sup>84</sup>

### 6.3 A BIENAL DE SÃO PAULO: O FORMATO BIENAL VIRA MODELO

Existem, atualmente, 280 bienais espalhadas pelos cinco continentes do globo e a cada ano esse número cresce significativamente: apenas entre 2018 e 2019 foram inauguradas 25 novas bienais, o que corresponde a um aumento de 11% ao ano.<sup>85</sup> Este é um cenário bem diferente daquele que observamos na primeira metade do século XX, pois, ainda que a bienal veneziana tenha adquirido nesse período legitimidade internacional, aumentando o número de países participantes, durante cinquenta anos ela foi a única exposição nesse formato. Somente em 1951 é inaugurada a segunda bienal do mundo,<sup>86</sup> a Bienal de São Paulo, que, já no seu primeiro catálogo, anunciava sua condição excepcional: “foi a segunda Bienal criada no mundo depois da *Biennale*

84 Afirmação de Pignatari no quadro Diálogos Impertinentes (1996) da TVPUC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bAeWI4xHpW4>. Acesso em: 27 maio. 2022.

85 Resultados obtidos a partir do banco de dados da Biennial Foundation. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>. Acesso em: 27 maio. 2022.

86 Em 1896 foi criada a *Carnegie International* em Pittsburgh (EUA) e, em 1932, a *Whitney Annual* em Nova York (EUA), que se afirmam como exposições periódicas. Entretanto, por muito tempo, elas foram mostras anuais e predominantemente nacionais de modo que não são consideradas pela historiografia como bienais subsequentes à *Biennale di Venezia*.

*di Venezia*; foi a primeira Bienal voltada para arte moderna no mundo; e a primeira a ser realizada em uma localização geopolítica fora do hemisfério norte”.<sup>87</sup>

Diante desse feito, nossa questão nesta seção é, comparando mais uma vez a história da arte com a história das bienais, identificar os elementos nas transformações das relações artísticas que nos permitem compreender essa excepcionalidade. Focaremos, para isso, a posição da Bienal de São Paulo em relação às dinâmicas artísticas internacionais, percebendo que ela expressa um duplo movimento: por um lado, mudanças sofridas na geopolítica do campo da arte com o poder acumulado pelos EUA depois da segunda Guerra Mundial e, por outro, o reconhecimento da tradição artística europeia devido à relevância dada pela Bienal aos países europeus nas estratégias diplomáticas da instituição. Com isso, adicionaremos mais um elemento ao papel das bienais no campo da arte, observando, na Bienal de São Paulo, como o formato de exposições assumido pelas bienais têm condições de conter, sem eliminar, disputas geopolíticas entre posições com alta concentração de capital no campo da arte e, assim, assegurar a reprodução controlada do sistema simbólico dominante.

Para tanto, observamos que a duração da *Biennale di Venezia* como única em seu gênero corresponde ao período no qual a Europa manteve, sem concorrência, a posição dominante na produção artística global. Já a Bienal de São Paulo surge em um contexto em que os EUA ampliavam seus investimentos no campo da arte a partir do *Federal Art Project* (1935-1943) e do *Office for Inter-American Affairs* (1940-1946), desenvolvendo estratégias internacionais para se reposicionar (ou reclassificar) no cenário global, desafiando a hegemonia dos países europeus.

O Brasil entra nesse cenário e os empreendimentos artísticos de Francisco Matarazzo Sobrinho, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e a Bienal de São Paulo, vinculada ao MAM-SP até 1962, envolveram-se nesses investimentos. Todavia, em espaços dominados pela lógica do mercado de bens simbólicos, como é o caso do campo da arte, para que esses investimentos surtam efeitos positivos e gerem os lucros esperados, eles devem operar segundo a economia simbólica, isto é, mediante a denegação do econômico e o exercício de práticas desinteressadas (BOURDIEU, 1996, p. 148). Foi este o jogo de Nelson Rockefeller em novembro de 1946, quando doou “14 obras de artistas modernos reconhecidos e legitimados pelo campo da arte internacional” para “um futuro museu de arte moderna”.<sup>88</sup>

Depois de inúmeras iniciativas culturais malsucedidas à frente do CIAA, Rockefeller aprenderia que a melhor forma de presentear sem insultar a elite latino-americana era oferecer um gesto grande o suficiente para fazer algum barulho, mas pequeno

---

87 Simões Filho, *Catálogo da I Bienal*, 1951.

88 “A estada do Sr. Nelson Rockefeller em São Paulo”. *O Estado de S. Paulo*, 28 de novembro de 1946, p. 8.



o bastante para não parecer estratégia de colonizador ianque. Sua generosidade precisava ser calculada para não incitar críticas (TOLEDO, 2015, p. 39).

A engenhosidade da estratégia pode ser atestada pelas cartas no Arquivo da Bienal, que demonstram o poder de influência que Rockefeller e representantes do MoMa tiveram na criação do MAM-SP e da Bienal: na carta de 23 de julho de 1947 para Lourival Gomes Machado (diretor do MAM-SP), Carleton Sprague Smith (consultor do MoMa) mostra-se contrário à vinculação do MAM-SP ao poder público, afirmando que “nossa diretoria gostaria de trabalhar com uma entidade civil particular brasileira”; em outra ocasião, em 1947, também em carta para Machado, Smith incentiva o MAM-SP a seguir o exemplo do MoMa e investir em profissionais qualificados, pois “as pessoas valem mais que coleções e edifícios” e “sem um diretor experiente que trabalhe em tempo integral e alguns assistentes, a galeria não irá por diante”.<sup>89</sup> Já na Bienal, os efeitos das estratégias dos EUA podem ser notados na posição de destaque designada pela Bienal para a delegação dos EUA na expografia da mostra e nos catálogos da exposição, nas salas especiais destinadas a artistas estadunidenses como a de John Pollock na 4ª Bienal, na Bienal da Pop-Art que ficou assim conhecida devido à importância da delegação dos EUA na 9ª Bienal, no Júri de Premiação Internacional que entre 1951 e 1965 teve sempre um membro representando os EUA e nos próprios prêmios, pois como mostra a pesquisa de Marina Cerchiaro (2020), a delegação dos EUA é a terceira com mais premiações entre 1951-1965.

Porém, ainda que a Bienal de São Paulo tenha sido objeto de interesse dos EUA, ela não teria se soerguido sem o apoio e o investimento de diversos países europeus que, desde a primeira edição, asseguraram sua legitimidade e importância no contexto internacional. Conseguir esse apoio inicial foi um trabalho hercúleo do casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, que mobilizaram seus amigos e contatos políticos a fim de convencer os Estados e artistas europeus a participarem da bienal paulista. Com um mandato semioficial assinado por Getúlio Vargas e a ajuda das embaixadas brasileiras na Europa, em 1950, Yolanda Penteado traça um roteiro de viagem pela França, Itália, Holanda, Inglaterra, Bélgica e Suíça e consegue a adesão de todos esses países à Bienal de São Paulo. Já com apoio de agentes do campo da arte internacional de diferentes países e posições sociais como, por exemplo, Rodolfo Pallucchini (secretário-geral da *Biennale di Venezia*), René Huyghe (*conservateur* do *Musée Du Louvre*), Cícero Dias (pintor residente em Paris), Wolfgang Pfeiffer (historiador e museólogo), artistas considerados bastiões no campo da arte europeu aderem a essa nova bienal.

Assim, nas suas primeiras edições, a Bienal de São Paulo recebe dos EUA obras de Alexander Calder, Edward Hopper, Pollock etc., e, do lado europeu, são enviadas para a exposição obras de Max Bill, Pablo Picasso, Paul Klee, Giorgio Morandi, Erne

89 SMITH, (carta) [sem dia e mês] 1947 [para] Machado [Lourival Gomes Machado]. Arquivo Bienal.

Edvard Munch, Henry Moore, Vincent Van Gogh etc. A presença desses artistas é, por si só, condição e confirmação da legitimidade internacional adquirida pela Bienal. Ademais, a Bienal se torna o espaço- uma espécie de território neutro- no qual as posições ortodoxas do campo, representadas pelos países europeus do roteiro de viagem de Yolanda Penteado, e posições heterodoxas em ascensão, representada pelos estadunidenses, encontram-se e enfrentam-se segundo as regras do campo da arte, submetendo-se ao formato bienal criado em Veneza. As obras das delegações estrangeiras eram, a cada dois anos, selecionadas por instituições públicas ou privadas representantes do seu Estado, expostas em stands designados a cada nação que remetem aos Pavilhões da bienal veneziana, onde são julgadas e premiadas por um júri internacional composto por agentes que ocupam posições dominantes no campo. A periodicidade da Bienal impõe também uma condição objetiva para essa disputa: a necessidade de ela ser retomada. Assim sendo, de luta em luta, ou melhor, de bienal em bienal, o sistema simbólico da arte que corrobora a produção do gosto artístico dominante se reproduz modificando-se, sem desestruturar o elemento fundamental que o sustenta: a crença na arte (THORNTON, 2010, p. 13).<sup>90</sup> Além disso, a realização da Bienal de São Paulo gera outro efeito sobre o campo da arte: ela cria (pela repetição) e consolida (pela legitimidade) o modelo bienal formatado em Veneza que é replicado até hoje, mesmo que com algumas distinções, em cada nova bienal criada.<sup>91</sup>

Deste modo, além da Bienal de São Paulo ter sido uma vitrine para os artistas brasileiros serem vistos por importantes agentes e instituições internacionais e uma janela para que os artistas e o público nacional conhecessem regularmente a produção artística internacional, fomentando e desenvolvendo o campo da arte nacional, ela se mostrou capaz, em um momento de instabilidade das relações de poder artísticas internacionais, de convergir e comportar esses conflitos e tendências artísticas distintas. Com isso, a Bienal colaborou com o reposicionamento simbólico dos EUA no campo da arte e a legitimação da arte estadunidense, mas o fez condicionando-o às regras do campo e ao enfrentamento dos seus ortodoxos que, por sua vez, também investiram na bienal paulista, enviando seus grandes artistas como representantes da posição que ocupam. Nesse cenário de disputa, o importante não é qual lado vence, mas

---

90 Citado mais uma vez o trabalho de Cerchiaro sobre o sistema de premiações das bienais, nota-se que o país mais premiado foi a Itália, com 14 prêmios, seguido pela França com 12 e, depois os EUA, Alemanha e Iugoslávia com 8 (CERCHIARO, 2020, p. 62). No entanto, se considerarmos países europeus que estiveram no roteiro de Yolanda Penteado como os dominantes do campo da arte, nota-se que na 1ª Bienal eles concentravam 92% dos prêmios e os EUA 7%; na última edição da década de 1950, na 5ª Bienal (1959), esses mesmos países receberam 26% dos prêmios enquanto os EUA mantiveram a mesma porcentagem.

91 Segundo Renato Ortiz (2019), a imitação não destituiu o valor do original, mas evidencia sua legitimidade ao torná-lo modelo: “a ideia de imitação pressupõe a legitimidade do original, este é o princípio de toda cópia” (p. 257).

manter o interesse na disputa e, fazendo isso, a Bienal de São Paulo entra no circuito internacional de arte.

#### 6.4 BIENNIAL FOUNDATION: O CONTROLE SIMBÓLICO DO MODELO BIENAL

Identificamos, até então, dois casos nos quais a criação de bienais responde a conjunturas de intensa expansão e transformação na produção artística no mundo. Tanto a *Biennale di Venezia* quanto a Bienal de São Paulo foram espaços de convergência para as dinâmicas artísticas globais e contribuíram para a produção de um circuito internacional de consagração artística e para o aumento do poder simbólico da arte. Porém, no início do século XXI, com a criação expressiva de bienais, o papel que elas desempenham no campo da arte, principalmente no que diz respeito ao efeito de legitimidade que elas produzem, passa a ser posto em questão. Afinal, se cada bienal, pelo seu próprio formato expositivo, apresenta e legitima a arte contemporânea global, com tantas bienais em tese cumprindo a mesma função, as hierarquias artísticas que mantêm não só o campo da arte, mas asseguram aos detentores de poder neste campo a manutenção da sua posição, podem se tornar instáveis. É preciso notar que o problema da instabilidade se estende para além da consagração dos artistas, desdobrando-se tanto nos profissionais que compõem essas bienais, quanto na conversão de capitais no mercado de arte, entre capital simbólico e capital econômico. Todas essas instâncias, que em um campo estão conectadas e são relativamente independentes entre si, tendem a ser afetadas, em maior ou menor grau, por transformações abruptas em um de seus elementos.

A questão numérica evidencia a importância da raridade no campo da arte, porém ela é apenas parte do problema, que ganha outros contornos quando visto sob uma perspectiva geográfica, pois a proliferação de bienais expressa também mudanças geopolíticas nas relações de poder no campo da arte. Até o fim do século XX, as bienais estavam concentradas preponderantemente na Europa e América, mas, depois da primeira metade de década de 1990, muitos países fora do eixo tradicional do campo da arte, em particular países asiáticos, passaram a adentrar com peso nesse cenário, reconfigurando o mapa mundi e o calendário global de bienais. Segundo Grandal Monteiro (2012), até a década de 1980, havia por volta de 20 bienais no mundo. Já na década seguinte esse número sobe para 60 e, em 2011, para 100 bienais. Além do crescimento numérico, o autor também destaca a expansão geográfica das bienais: das bienais existentes, 55% delas estavam na Europa, 23% na Ásia, 21% na América, 7% na África e 4% na Oceania (GRANDAL MONTEIRO, 2012, p. 14). Em pesquisas anteriores, pudemos demonstrar que, na última década, esse cenário só se intensificou (MIRALDI, 2020). Contabilizamos, em 2018, aproximadamente 220 bienais; no ano seguinte, em

## CAPÍTULO 6 O PAPEL DAS BIENAIS DE ARTE NA PRODUÇÃO DO GOSTO ARTÍSTICO DOMINANTE

agosto de 2019, foram 245 bienais; e, em agosto de 2021, contamos 280 bienais.<sup>92</sup> Do ponto de vista da distribuição geográfica, os dados atuais corroboram os resultados de Grandal Monteiro. Os países que possuem mais bienais são: os Estados Unidos, com 25; a China, com 13; o Reino Unido, a Alemanha e o Japão, com 12 cada um; o Canadá, com 8; e a França, a Itália, a Noruega, a Coreia do Sul e o Brasil com 7 bienais cada um. Porém, como mostra a tabela a seguir, os países asiáticos só inauguraram suas primeiras bienais nos anos 1990.

País / Período	-1950	1950 - 1959	1960 - 1969	1970 - 1979	1980 - 1989	1990 - 1999	2000 - 2009	2010 - 2019
<b>EUA</b>					<b>2</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>11</b>
<b>China</b>						<b>2</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Reino Unido</b>						<b>1</b>	<b>8</b>	<b>3</b>
<b>Alemanha</b>		<b>1</b>		<b>1</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>2</b>
<b>Japão</b>						<b>1</b>	<b>3</b>	<b>7</b>
<b>França</b>		<b>1</b>				<b>1</b>	<b>4</b>	<b>1</b>
<b>Itália</b>	<b>1</b>	<b>1</b>			<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	
<b>Coreia do Sul</b>						<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>
<b>Brasil</b>		<b>1</b>			<b>1</b>	<b>2</b>		<b>3</b>
<b>Outros paí- ses</b>		<b>2</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>8</b>	<b>18</b>	<b>54</b>	<b>55</b>
<b>Total</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>12</b>	<b>19</b>	<b>34</b>	<b>69</b>	<b>155</b>	<b>245</b>

Tabela 1. Período de criação das bienais por países<sup>93</sup>. Fonte: Biennial Foundation (<https://www.biennial-foundation.org/network/biennial-map/>). Acesso: 01 set. 2019).

92 Fonte: Banco de dados da Biennial Foundation. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>. Acesso em: 27 maio. 2022.

93 A tabela tem como fonte principal as informações divulgadas pela *Biennial Foundation*. Entretanto, a leitura crítica dos dados revelou que muitas bienais datam sua origem décadas antes de terem se tornado periódicas. Este é o caso das já mencionadas exposições *Carnegie International* e *Whitney Biennial*. Isso ocorre pois a antiguidade é um indicador de legitimidade para o campo da arte. Assim, para evitar tornar as estratégias de legitimidade das instituições um dado científico, todas as exposições foram analisadas individualmente e consideramos como data de criação o ano a partir do qual a exposição se tornou periódica e regular.

Diante dessa conjuntura, a posição antes lateral das bienais nos debates artísticos e intelectuais se modifica: elas ganham centralidade e o fenômeno recebe o nome de *biennialization*. Se, por um lado, a proliferação e a expansão de bienais indicam a potência lograda pelo campo da arte e a importância estratégica que esse formato expositivo adquire nas dinâmicas artística e econômica das sociedades capitalistas contemporâneas, por outro, a replicação do modelo sem lastro simbólico pode significar seu esgotamento ou, ainda, a equivocidade do seu sentido. Marieke Van Hal, em 2007 na conferência intitulada *The Effectiveness of the Biennial and the Biennial Effect*, apresentada no Royal College of Art em Londres, mostra-se preocupada justamente com este último ponto. Segundo ela, “olhando para as estatísticas e para a expansão internacional de bienais de arte contemporânea pode-se dizer que muitas cidades estão convencidas de que a Bienal é uma estratégia competitiva para se posicionar no mapa global” (VAN HAL apud SPRICIGO, 2011, p. 120).

Mediante esses debates foi criada em 2009 a Biennial Foundation, uma organização internacional e não-governamental que se apresenta como uma plataforma *online* cujo propósito é ser um espaço “para o diálogo, o *networking* e o compartilhamento de conhecimento entre as bienais de arte contemporânea de todo o mundo”, estimulando atividades de “pesquisa, discurso, advocacia e diversidade, sem estar vinculada ao interesse de uma bienal em particular”.<sup>94</sup> A Biennial Foundation é composta por profissionais agentes do campo artístico, empresarial e intelectual, além de patrocinadores e apoiadores privados, o que lhe proporciona alta concentração de capital, sobretudo simbólico. Além disso, ela reúne e cataloga informações a respeito das bienais e realiza encontros entre os diversos praticantes de bienais pelo mundo, colocando em questão o papel das bienais no mundo da arte e estabilizando os termos das discussões.<sup>95</sup> Sendo a única instituição nessa condição, a *Biennial Foundation* “se estabeleceu como autoridade no campo, enquanto seu site se tornava o recurso mais importante das bienais na *web*”.<sup>96</sup>

Deste modo, podemos observar que a Biennial Foundation atua no sentido contrário à dispersão descontrolada, procurando concentrar informações, profissionais e, principalmente, possibilitando encontros que visam estabilizar os termos do debate e os conceitos que circulam entre as diferentes bienais criadas ao redor do mundo. Ela institui, simultaneamente, um espaço transnacional e restrito, capaz, por isso, de

94 Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/about/our-story/>. Trad. nossa. Acesso em: fev. 2020.

95 As conferências apresentam temas autorreflexivos para as bienais: *Biennials: Prospect and Perspectives, Making Biennials in Contemporary Times, Biennialization and its counternarratives, etc.* Cf: <https://www.biennialfoundation.org>. Acesso em: ago. 2021.

96 Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/about/our-story/>. Trad. nossa. Acesso em: 27 fev. 2020.

produzir hierarquias e legitimar as posições ocupadas.<sup>97</sup> A Biennial Foundation, portanto, sem a necessidade de exercer nenhum tipo de controle direto ou normativo, apenas pela posição e legitimidade que adquire no campo da arte, controla simbolicamente a proliferação de bienais. Ademais, ela se torna não só um espaço de concentração e controle simbólico desse formato de exposição, mas principalmente daquilo que pode esse formato, isto é, da sua capacidade de renovar o sistema simbólico da arte e, com ele, o gosto artístico legítimo em cada momento histórico.

Constata-se, assim, que, se a criação da Biennale di Venezia expressa a autonomização do campo da arte e a Bienal de São Paulo expressa disputas e mudanças no eixo hegemônico deste campo, a Biennial Foundation cria um sistema de classificação transnacional e restrito que legitima a criação de bienais e, claro, o próprio formato bienal.

### **6.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O percurso que traçamos para compreender a posição das bienais de arte contemporânea no campo da arte e seu papel na produção e legitimação deste sistema simbólico nos permitiu identificar elementos próprios desse formato expositivo que o torna, simultaneamente, singular e necessário para a expansão geográfica e para a estabilização simbólica do valor e do gosto artístico dominante. Apesar de distintos entre si, todos os casos analisados possuem um elemento comum: eles tiveram sua origem em momentos de intensa modificação das relações de produção artísticas, principalmente, no que diz respeito às disputas por posições dominantes no campo da arte.

A Biennale di Venezia, primeira do gênero, é inaugurada quando o regime de singularidade vocacional e o campo da arte de muitos países europeus estavam já estabilizados e era possível identificar, em diferentes Estados, dinâmicas próprias e relativamente autônomas entre si de produção, consagração e circulação artística. Com isso, a bienal veneziana surge como um espaço regular de encontros entre agentes e instituições de diversas nacionalidades que disputam, uma vez que possuem, cada qual, percepções e gostos distintos, posições dominantes no campo da arte, estabelecendo relações de poder não mais nacionais, mas sim globais. Já a Bienal de São Paulo, cinquenta anos depois, é criada em meio a outra disputa por hegemonia, entre os países europeus que, na época, representavam a tradição do campo da arte e os EUA que, na primeira metade do século XX, acumulou poder econômico e desenvolveu estratégias culturais que lhe propiciaram condições objetivas para disputar, contra a tradição,

---

97 A análise desenvolvida nesta sessão sobre a produção de hierarquias transnacionais restritas, entendidas como formas de manutenção e potencialização do poder no mercado de bens simbólicos, é baseada no trabalho de Michel Nicolau Netto sobre os megaeventos esportivos (NICOLAU NETTO, 2019).

posições dominantes nesse campo. Por fim, vimos que o caso da *Biennial Foundation*, apesar de não se tratar de uma bienal, mas de uma organização internacional de bienais, corresponde, homologamente, às transformações geopolíticas nas relações de poder artísticas, sendo criada quando não apenas ocorre um crescimento expressivo no número de bienais, mas quando essas bienais se deslocam para países fora do eixo tradicionalmente hegemônico do mundo da arte. Deste modo, percebemos que em todos esses casos as instituições desempenharam um papel similar: elas foram espaços de concentração, estabilização e legitimação de conflitos internacionais entre posições com alta concentração de capital e, assim sendo, corroboram a reprodução do campo da arte, ampliando e modificando seu sistema simbólico e os agentes que o compõem sem colocar em risco sua própria existência. Com isso, procuramos demonstrar não só as particularidades de cada instituição e o contexto artístico no qual foram criadas, mas principalmente a relevância das bienais para a renovação e a estabilização do campo da arte.

## 6.6 REFERÊNCIAS

BLANCHARD, Benoît. La Biennale De Venise, Par-Delà La Géopolitique Et La Géopartistique. In: *Géoartistique & Géopolitique* - Frontières, Paris, L'Harmattan, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, [1994], 2011b.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, [1992], 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Manet: une révolution symbolique: cours au Collège de France (1998-2000)*. Paris: Raisons d'agir: Seuil, 2013.

CERCHIARO, M. As premiações das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965): um enfoque quantitativo e geográfico. In: *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 2, maio., p. 55-72, 2020.

GRANDAL MONTEIRO, Gustavo. Biennialization? What biennialization?: the documentation of biennials and other recurrent exhibitions. In: *Art Libraries Journal*, 37 (1), p. 13-23, 2012.

HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. In: *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, v. 13, n. 22, abr. 2005.



## CAPÍTULO 6 O PAPEL DAS BIENAS DE ARTE NA PRODUÇÃO DO GOSTO ARTÍSTICO DOMINANTE

MIRALDI, Juliana Closesel. *A arte disputa a Bienal de São Paulo: as condições de produção do gosto artístico dominante*. Tese- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2020.

MOULIN, Raymonde. *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

NICOLAU NETTO, Michel. *Do Brasil e outras marcas: nação e a economia simbólica nos megaeventos esportivos*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2019.

ORTIZ, Renato. *O universo do luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.

ROCHE, Maurice. *Mega-events and modernity Olympics and expos in the growth of global culture*. London: Routledge, 2000.

SPRICIGO, Vinicius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Hedra, 2011.

SPRICIGO, Vinicius. A origem das megaexposições internacionais e a arte do Brasil no Reino Unido. In: *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 158–176, 2021.

THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. *As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Dissertação- Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

### 7.1 INTRODUÇÃO

As circunstâncias atuais, de financeirização da cultura e difusão do corporativismo nas artes provocaram o esmaecimento ainda mais acentuado das fronteiras entre arte e economia. Sob essas condições, os papéis artístico e empresarial se interpenetram. Nesse contexto, o “artista empreendedor” aproxima suas estratégias de reconhecimento – e mesmo o discurso de suas obras de arte – de técnicas empresariais. Este artista é capaz de protagonizar a construção de sua legitimidade e, em certa medida, gerenciar sua reputação, através do quase-monopólio de sua marca.

### 7.2 NEOLIBERALISMO E PRIVATIZAÇÃO DA CULTURA

A década de 1980 foi um período que engendrou uma influência sem precedentes do corporativismo nas instituições artísticas e a hipertrofização da economia no mundo da arte. Também foi marcado pelo aprofundamento de uma ideologia que celebra e promove o empreendedorismo e a figura do empreendedor. Essa conjuntura influenciou uma maior transubstanciação entre papéis econômicos e artísticos.

98 O presente capítulo é resultante da dissertação de mestrado *O artista empreendedor: um estudo de caso de Damien Hirst* (RESTIVO, 2021).

99 Giovanna Restivo é mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora e graduada em Artes e Design pela mesma instituição. Desenvolve investigações na área de Sociologia da Cultura, com ênfase em estudos sobre mercado de arte contemporânea, colecionismo e arte contemporânea inglesa. Email: gguisard@hotmail.com.

## CAPÍTULO 7 O ARTISTA EMPREENDEDOR COMO GERENCIADOR DE SUA REPUTAÇÃO

O advento do neoliberalismo ocorreu na mesma época. Margaret Thatcher foi a Primeira Ministra que introduziu esta governabilidade anti-keynesiana na Inglaterra, e foi também um modelo para os países que passaram pelo processo de neoliberalização em sequência. O fenômeno foi, e ainda é, uma tendência mundializada. Entretanto, para abordar o presente objeto, nos apoiaremos na análise da neoliberalização britânica, contexto no qual Damien Hirst se iniciou na prática artística.

O advento do neoliberalismo projetou uma influência material (objetiva) e ideológica (subjetiva) no âmbito artístico. A primeira se refere à atuação de Thatcher em termos políticos, sociais e econômicos, através de sua interferência no sistema de arte.

O neoliberalismo surgiu como uma teoria político-econômica defensora da ideia de que “o bem-estar humano pode ser melhor promovido se liberando as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio” (HARVEY, 2011, p. 11). Um de seus principais imperativos era o da privatização de instituições estatais.

Os governos Thatcher contraíram a emissão monetária, elevaram as taxas de juros, baixaram drasticamente os impostos sobre os rendimentos altos, aboliram controles sobre os fluxos financeiros, criaram níveis de desemprego massivos, aplastaram greves, impuseram uma nova legislação anti-sindical [sic] e cortaram gastos sociais. E, finalmente [...] se lançaram num amplo programa de privatização, começando por habitação pública e passando em seguida a indústrias básicas como o aço, a eletricidade, o petróleo, o gás e a água (ANDERSON, 1995, p. 12).

A onda de privatização avançou também sobre o campo artístico, processo denominado “privatização da cultura” (WU, 2006). Foi a partir deste período que o corporativismo se integrou ao mundo da arte com uma força inédita. Apesar de já existir, precedentemente, certa influência do âmbito privado na arte britânica, seja por meio da filantropia ou da iniciativa privada na consolidação de instituições como o Museu Britânico, a National Gallery e a Tate Gallery, este momento compreendeu uma generalização e aprofundamento significativo da prática.

Por meio de uma série de providências, Thatcher empreendeu a aproximação entre empresas e seus CEOs e as instituições de arte, como: a ampliação da distribuição de incentivos financeiros às corporações patrocinadoras das artes<sup>100</sup>; a corporativização e financeirização do *Arts Council*<sup>101</sup> (que envolveu a criação de um Departamento de

---

100 Por exemplo, a partir da criação do *Business Sponsorship Incentive Scheme* (Esquema de Incentivo ao Patrocínio Empresarial) em 1984.

101 Maior órgão estatal britânico na época para promoção cultural no país. Também atuava enquanto importante instituição de incentivo e consagração para artistas jovens e emergentes.

Marketing e Recursos, em 1987, e de uma Unidade de Patrocínio, em 1989); e o corte de orçamentos para subsídio cultural, medida que obrigava as instituições públicas a recorrerem ao financiamento privado (WU, 2006).

A constante necessidade de atrair patrocínio e a incerteza financeira levaram as instituições de arte a assumirem uma postura mais próxima do empreendedorismo. Porque, com essas medidas, os órgãos públicos eram coagidos a recorrer ao auxílio privado para seguirem funcionando e acabavam por “adotar o espírito competitivo da livre empresa” (WU, 2006, p. 71). Por outro lado, as empresas ganhavam duplamente: em primeiro lugar, com a isenção fiscal e a legitimidade de atuar em parceria com instituições públicas consagradas; em segundo lugar, com o chamado “verniz da credibilidade pública” (op. cit., p. 91).

Neste período, tornou-se cada vez mais frequente a criação de departamentos de arte nas empresas, que passaram a gerir coleções corporativas, as quais comumente possuíam curadores próprios. Além de levar a arte para dentro de seu domínio, as empresas adentraram as instituições e “transformaram as galerias e museus de arte em veículos de relações públicas, assumindo as funções e explorando o status social de que desfrutavam as instituições culturais em nossa sociedade” (p. 26). Alguns empresários conservadores também foram promovidos pela própria Primeira Ministra a integrarem os conselhos curadores dos principais museus. Isso garantiu a eles poder simbólico especial e influência nas decisões de tais instituições, que pôde ser usada para benefício próprio, por exemplo, na escolha dos artistas e obras a serem expostas em convergência com sua própria coleção (muitas vezes emprestando obras de sua posse para mostras importantes), para interferir positivamente na reputação e no valor destas e, assim, obter lucro e/ou prestígio.

Grande parte desses curadores eram apoiadores e alguns, financiadores do Partido Conservador. Ou seja, a indicação destes como agentes no mundo da arte era uma face da troca de favores. Com essa prática, o governo conservador podia controlar mais fácil e indiretamente as dinâmicas das instituições públicas e disseminar sobre elas a crença e o culto empresarial.

Constituiu-se, então, uma nova ordem organizacional “que deveria inevitavelmente transformar a identidade das instituições artísticas britânicas” (WU, 2006, p. 132). O espaço institucional, a partir desse tipo de atuação, se tornou cada vez mais moldado por uma lógica de venda, consumo e entretenimento. Nesse sentido, consideramos que o empreendedorismo se replica na formação de diversos agentes da cultura, além dos artistas.

As exposições *blockbusters* se tornaram um imperativo para os museus atraírem um grande público e se destacarem na mídia, com o objetivo de trazer retorno aos investimentos corporativos. Estes dois fatores se tornaram significativos termômetros para avaliar a qualidade de uma exposição – e dos artistas em exibição.

## CAPÍTULO 7 O ARTISTA EMPREENDEDOR COMO GERENCIADOR DE SUA REPUTAÇÃO

Assim, o patrocínio corporativo também afetou a consagração dos artistas, pois, em algum nível, determinava quais deles seriam expostos e, de maneira mais independente, apoiava as exposições iniciais de alguns- sendo Damien Hirst um dos artistas ingleses que usufruíram amplamente de tal relação (WU, 2006). Houve, em suma, uma aproximação do âmbito econômico e do cultural.

Outro fenômeno que deve ser levado em consideração é o aumento global do número de milionários e bilionários. Em 18 anos (2000 a 2018), o número de milionários no mundo mais que triplicou, passando de 12,9 para 42,2 milhões. Já o total de bilionários passou de 137 para 2208 entre 1987 e 2018 – ou seja, cresceu mais de 14 vezes em 31 anos (MOUREAU, 2019). Na mesma esteira,

“as 200 pessoas mais ricas do mundo mais do que dobraram seu patrimônio líquido, nos quatro anos anteriores a 1998, para mais de 1 trilhão de dólares. Os ativos dos três maiores bilionários alcançavam na época um valor superior ao PIB de todos os países menos desenvolvidos e sua população de 600 milhões de pessoas” (HARVEY, 2011b, p. 43).

Não coincidentemente, esses índices foram paralelos ao crescimento das receitas do mercado secundário de arte de menos de 150 milhões em 1970 para mais de 1,8 bilhão de dólares em 1997 (WORTHINGTON & HIGGS, 2004). Segundo o sociólogo Renato Ortiz, “há uma clara correlação entre a expansão mundial do mercado de artes e o crescimento dos bilionários nas últimas décadas” (2019, p. 135). Um dos efeitos colaterais da ampliação dos rendimentos no mercado de arte foi a produção dos maiores rendimentos de alguns artistas afamados no campo.

Neste cenário, houve a criação de mais museus entre 2000 e 2014 do que durante dois séculos (XIX e XX): estima-se que nesse período de 14 anos foram criados aproximadamente 700 museus por ano. Tal condição, portanto, impacta diretamente não só no mercado, mas no sistema da arte de modo geral, com a criação de fundações e museus particulares e/ou corporativos, por exemplo, que também se tornaram instâncias de consagração para os artistas.

### 7.3 O IMPERATIVO EMPREENDEDOR

A dimensão ideológica da neoliberalização revelou implicações extremamente bem-sucedidas, segundo Perry Anderson (1995). Consideramos que esta interferiu nas personas e produções dos artistas por meio de uma mudança na estrutura do sentimento da sociedade de modo geral. Sua abordagem envolveu a disseminação de ideias favoráveis ao corporativismo e hostis ao subsídio público.

Uma das bases fundamentais para a dissertação de mestrado que originou o presente capítulo foi o argumento de que a ideologia do empreendedor se aprofundou

e ganhou novas morfologias desde a década de 1980, como respaldo para o projeto neoliberal.<sup>102</sup>

A história do empreendedorismo acompanha a história das instituições e costumes, que foram evoluindo de acordo com as novas realidades. Desse modo, o conceito e as definições de empreendedorismo foram se transformando ao longo da história e adquirindo novos significados (ASSIS et al., 2021, p. 19).

A década de 1970 estabeleceu um divisor de águas para um novo conceito de empreendedor “como uma solução para a crise do desemprego”, de modo a responsabilizar o indivíduo por “por não conseguir se adaptar às organizações” e mascarar o problema real da precarização do trabalho, como recurso alternativo de sustento para um grande contingente de pessoas sem perspectiva de trabalho formal. Assim, com o advento do neoliberalismo na década de 1980, o culto ao empreendedorismo assume seu lugar enquanto racionalidade sistêmica para legitimar seus imperativos e normalizar suas falhas estruturais.

Como o setor cultural passou por um processo de privatização e alinhamento com o corporativismo, a cultura do empreendedorismo também inundou o âmbito das instituições e da produção artística, não apenas pelos fatores ideológicos e históricos, mas também porque era preciso jogar as regras do jogo de um mundo da arte que se encontrava em constante alargamento da quantidade de atores em disputa, com um número crescente de artistas tentando se estabelecer em um território restrito a poucos, e, ao mesmo tempo, com uma redistribuição de poderes no campo que favorecia os colecionadores- os quais, por consequência de suas fundações privadas e um orçamento extenso, poderiam criar eventos históricos e disputar o monopólio discursivo do campo com museus. Sob essas condições, o artista precisava se autopromover a fim de conquistar um bom patronato ou ser escolhido para integrar grandes coleções e instituições.

Alguns artistas foram ainda mais longe na interiorização dos imperativos empresariais, os chamados “artistas empreendedores”, sendo Damien Hirst um de seus emblemas.

#### **7.4 O ARTISTA EMPREENDEDOR**

A partir do contexto apresentado anteriormente, podemos relacionar o advento do chamado artista empreendedor com a ampliação da influência corporativa nas artes e, em última instância, com o neoliberalismo enquanto articulação econômica e ideológica.

---

102 Sobre as mudanças do conceito de empreendedorismo nas sociedades ao longo dos períodos históricos, consultar Lilian Bambirra de Assis et al., 2021.

## CAPÍTULO 7 O ARTISTA EMPREENDEDOR COMO GERENCIADOR DE SUA REPUTAÇÃO

Preliminarmente, é preciso diferenciar o empreendedor cultural do artista empreendedor. O primeiro seria entendido por aquele proprietário – não necessariamente um artista – de instituições ou estabelecimentos relacionados à cultura: museus, galerias, teatros etc. O segundo é um conceito mais restrito e delimitado a um grupo muito seleto de artistas.

A contemporaneidade forneceu uma profusão de condições para a consolidação desta categoria, como: a ampla disseminação de uma ideologia do empreendedor por âmbitos os mais afastados; os grandes rendimentos monetários e poder aquisitivo alcançados pelo artista-estrela;<sup>103</sup> a maior frequência do artista no mundo dos ricos<sup>104</sup> e empresários; as transformações pelas quais passou o estatuto do artista, afastando-se daquele vigente no Renascimento para expandir seu espectro de criação e performatividade dentro do mundo da arte;<sup>105</sup> a relevância exacerbada de sua assinatura e persona em um mercado da arte (contemporânea) erigido sobre um campo de instabilidade simbólica.

Damien Hirst se graduou na *Goldsmith's College*, instituição inovadora na metodologia de ensino e grade curricular de artes nos anos 1980, a qual não exigia uma aptidão para desenho ou pintura como as faculdades tradicionais de belas artes. Além disso, a *Goldsmith's* pode ser “percebida como uma incubadora para novos empreendedores do setor criativo” (ENHUBER, 2014, p. 11), ao encorajar “os alunos a se envolverem com o mercado de arte desde o início, por exemplo, aproximando-se ativamente de seus negociantes para neutralizar os cortes de subsídios governamentais” (ibid.). Assim, os artistas formados nessas novas condições adquiriram habilidades empresariais, em especial, na obtenção de patrocínio.

Michael Craig-Martin, um artista nascido na Irlanda e criado nos Estados Unidos, que começara a ensinar na *Goldsmith's* em 1973, julga que a revelação da escola na década passada como a principal incubadora da nova arte britânica deriva, em parte, das profundas transformações sociais na Inglaterra impulsionadas por Margaret Thatcher (TOMKINS, 2009, p. 21-22).

A *Goldsmith's* foi uma espécie de incubadora de estrelas, por ter reunido discentes que futuramente fariam parte do grupo proeminente de jovens artistas britânicos, conhecidos como *Young British Artists* (YBAs), os quais obtiveram êxito internacional, tais como Tracey Emin, Jake e Dinos Chapman, Chris Ofili e Sarah Lucas. Essa geração foi responsável por influenciar, em certa medida, a arte contemporânea mundial e recolocar a Inglaterra no mapa das artes como um país dotado de produções relevantes e inovadoras.

---

103 Termo de Alain Quemin (2017).

104 Termo de Renato Ortiz (2019).

105 Termo de Howard Becker (2010).



Damien Hirst é considerado uma espécie de líder nesse movimento, por ter organizado a exposição *Freeze* (1988), que colocou os YBAs no radar de colecionadores, agentes institucionais, e, por consequência, da história da arte. Este evento, mesmo localizado ainda na aurora da carreira artística de Hirst, já demonstrava seu interesse e talento para obtenção de patrocínio empresarial e para atrair colecionadores e agentes do sistema de arte. Mais do que isso, desmonstrava sua consciência da necessidade de inserção no sistema e mercado da arte, por meio do estabelecimento de conexões profissionais. Não à toa, a exposição chamou a atenção de Charles Saatchi, destacado colecionador de arte do final do século XX. Isto posto, o engajamento de Hirst na organização da *Freeze* é considerado o princípio de seu posicionamento empreendedor.

Posteriormente, Hirst continuaria atuando ainda como curador em outras exposições (por exemplo, “*Some Went Mad, Some Ran Away*” e “*In the darkest hour there may be light*”). Por conta desse tipo de envolvimento e habilidade notável, muitos acreditavam que sua carreira apontava para negociante de arte ou curador de museu, uma posição mais próxima do agenciamento de artistas e exposições do que propriamente da criação artística (TOMKINS, 2009; WHITE, 2009).

O sistema de arte contemporânea envolve determinados agentes e instituições em um universo de grife: artistas, marchands, casas leiloeiras, colecionadores, museus, galerias etc. Damien Hirst é um artista de grife e isso muito graças ao seu envolvimento, desde o início da carreira, com colecionadores (Charles Saatchi), marchands e galerias (Jay Jopling e Larry Gagosian), prêmios (*Turner Prize*), museus e casas leiloeiras de grife (*Sotheby's* e *Christie's*) (THOMPSON, 2012). As instâncias de consagração existem muito antes de se falar em sua articulação enquanto marca, mas, pensando em como as instituições artísticas têm se estruturado de forma cada vez mais mercadológica, então, associá-las aos fundamentos de uma grife parece razoável, visto que algumas delas se configuram de modo semelhante a grifes do universo do luxo.

Além de sua obra substancial, Hirst disponibiliza uma linha de produtos mais acessíveis, como camisetas estampadas com suas criações, e já revelou seu interesse pelo mercado de massa (TOMKINS, 2009, p. 33). Possui uma empresa, a Other Criteria, que produz e comercializa catálogos dele e de outros artistas. Também produz reproduções de suas grandes obras em fotografias, desenhos ou serigrafias assinadas, às vezes contendo materiais mais nobres (como ouro ou diamante) e vendidas em casas leiloeiras (por um preço abaixo das obras originais), como *Sotheby's* e *Phillips*. Um exemplo são as serigrafias que reproduzem a obra ímpar e extravagante *For the Love of God* (2007).

A questão da escassez e raridade é extremamente complexa e controversa na obra de Hirst, visto que há uma serialização em vários níveis proposital por parte do artista. Uma grande polêmica nesse sentido foi a produção de mais de um tubarão

embalsamado, quando o primeiro, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), já havia sido vendido para Steven A. Cohen, influente colecionador. O segundo tubarão, *The Wrath of God*, apesar de não se tratar de uma obra totalmente inovadora e original, foi vendido por quatro milhões de dólares para o Leeum Samsung Museum na Coreia do Sul (THOMPSON, 2012). A produção de diversos exemplares semelhantes e pertencentes a uma mesma série é recorrente em sua carreira: por exemplo, estima-se que existam mais de 1400 *spot paintings* no total.<sup>106</sup>

Fora isso, a marca Damien Hirst já foi além da venda de produtos e obras, proporcionando uma experiência mais holística ao seu consumidor, como no caso do restaurante Pharmacy (1997-2003), localizado em Notting Hill. O estabelecimento fazia referência à obra original de mesmo nome, transformando a instalação artística em estabelecimento comercial. Posteriormente, quando o restaurante interrompeu suas atividades, houve um leilão na Sotheby's, para realizar a venda de sua decoração.

O artista não vê apenas suas produções paralelas, mas também sua criação artística enquanto empreendimento. Prova disso é o seu ateliê, a Science, registrado como empresa.

#### **7.4.1 MUDANÇAS NOS PARÂMETROS DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO**

Argumentamos que o paradigma do artista contemporâneo inserido no *star system* não corresponde totalmente àquele do artista moderno da primeira metade do século XX, no qual prevaleceu a figura do “artista-gênio que é considerado ainda maior por ter sido insultado e incompreendido durante sua vida” (HEINICH & JEFFERSON, 2015, p. 79): o chamado “efeito Van Gogh”. O artista empreendedor contemporâneo possui um carisma associado à autopromoção e não é um *outsider*, mas sim um personagem inserido no mundo da arte, que frequenta seus principais eventos com destaque e sabe utilizar seu nome – sua marca – a seu favor. O artista tem consciência de seu papel e o sabe performar.

Não mais tipificado como um pobre excluído tentando ganhar a vida, o artista hoje se tornou um modelo de criatividade incomparável para designers de moda, astros pop e até chefs. Por sua habilidade em conquistar mercados para suas obras e ideias, o artista inspira empreendedores, inovadores e líderes de todos os tipos. Na verdade, ser artista não é apenas uma profissão, mas uma identidade que depende de uma longa série de aptidões extracurriculares (THORNTON, 2015, p. 12).

---

106 KUNZRU, Hari. Damien Hirst and the great art market heist. *The Guardian*, 16 de março de 2012.

Damien Hirst passeia entre mundos sociais distintos, como o dos artistas e o corporativo (e dos colecionadores). Entretanto, está plenamente inserido nas duas esferas e isso não cria uma realidade delicada ou desconfortável, mas um processo de conciliação na contradição. Talvez porque o mundo corporativo e o mundo da arte, apesar de distintos, estejam interseccionados na contemporaneidade.

Segundo o economista estadunidense David Galenson (2007), o status do artista passou por mudanças de paradigmas ao longo dos períodos históricos. Na Idade Média, o artista era equivalente a um artesão, e era pago como qualquer outro trabalhador manual. A partir do século XV, um novo modelo passou a vigorar: o artista deveria transmitir a imagem de que criava por paixão à arte e não por retorno financeiro- e esta se tornou uma convenção sólida. Desde então, arte era vista “como uma vocação e não como uma profissão” (p. 5), e o artista não poderia aparecer publicamente como alguém com interesses financeiros, dada a “vulgaridade” da face econômica. Assim, as transações monetárias eram sempre realizadas de maneira privada.

Um legado da Renascença, portanto, veio a ser a convenção de que embora os artistas pudessem avidamente buscar ganhos financeiros em particular, eles nunca deveriam parecer publicamente interessados em recompensas monetárias, mas deveriam ser percebidos como trabalhando para a glória da arte e a honra dos patronos e instituições que serviam (GALENSON, 2007, p. 24-25).

No final do século XIX, mesmo que “a existência de um mercado independente e competitivo para a arte [...] [gerasse] uma mudança nas atitudes críticas em relação aos preços” (p. 7), o artista ainda deveria performar de acordo com as convenções renascentistas. No século XX, ainda em meio ao paradigma anterior, talvez Picasso tenha sido o primeiro “artista empreendedor”:

No início de sua carreira, Picasso usou sua arte para cultivar figuras-chave no mundo da arte de Paris, ao fazer retratos do poeta e crítico Guillaume Apollinaire e da colecionadora Gertrude Stein. No entanto, ele dedicou esforços mais extensos para retratar negociantes, à medida que cultivava cuidadosamente figuras centrais no mercado de arte que podiam vender seu trabalho e espalhar sua reputação com importantes exposições e publicações (GALENSON, 2007, p. 8).

Picasso assumia uma estratégia relativamente empreendedora, no sentido de sua habilidade para fazer-se apoiar pelos árbitros do gosto ou por aqueles que detinham o poder de conferir e expandir sua reputação – marchands, críticos, colecionadores e curadores. Entretanto, o interesse do artista em recompensas materiais era sigiloso e não fez parte de sua imagem pública – mesmo tendo acumulado consideráveis rendimentos. Segundo Sarah Thornton, “a carreira de um artista como Picasso foi

construída na esfera particular. As pessoas podem tê-lo conhecido como um artista famoso [...], mas nunca ficaram chocadas com os preços alcançados por sua obra; elas não sabiam disso” (2010, p. 27-28). Até hoje, no senso comum, sua figura é pouco associada ao mercado ou ao ganho econômico.

Andy Warhol foi o artista que rompeu publicamente com a convenção vigorada por cinco séculos: “ele era fascinado por dinheiro, adorava ganhá-lo e nunca tentou esconder isso” (GALENSON, 2007, p. 11). Warhol aproximou a produção de mercadorias e obras de arte. Por meio de sua persona, se colocou como celebridade e garoto propaganda, expandindo as possibilidades de atuação artística que, neste momento, ainda não seriam amplamente exploradas.

Ainda de acordo com Galenson, apenas na década de 1980 houve um real “sucessor” das práticas artísticas comerciais de Warhol: Jeff Koons. A partir de então, essa postura se estendeu – ainda que até hoje seja mais ou menos restrita e polêmica em relação à dimensão do mundo da arte – a alguns dos novos artistas que surgiam, como Damien Hirst, que ganhou destaque nos anos 1990. Contrária à visão romântica da arte se instituiu, assim, uma visão cínica (COELHO. *In*: BALZAC, 2012, p. 55). Essa nova convenção permitiu que os artistas pudessem exercer suas atividades econômicas publicamente, e que isso não interferisse de modo tão profundo em sua persona artística como algo completamente pejorativo para seu valor simbólico e econômico. Portanto, tal mudança pode ser considerada uma das condições para o advento do artista empreendedor, visto que este ator frequentemente torna públicas suas transações monetárias e exibe seu notável poder aquisitivo.

Damien Hirst, por exemplo, possui um patrimônio líquido de 315 milhões de euros,<sup>107</sup> segundo a lista do Sunday Times das mil pessoas mais abastadas da Inglaterra, onde aparece na posição 409, próximo a empresários de diversos segmentos produtivos, bem como de colecionadores<sup>108</sup> – incluindo Charles Saatchi, que caiu da posição 830 para 915, com um patrimônio líquido de 131 milhões de euros, significativamente abaixo de Hirst.

O conceito de “artista empreendedor” aqui trabalhado se refere ao artista que protagoniza e semigerencia a construção de sua legitimidade e reputação, por monopolizar sua “marca”. Ele sabe jogar com seu capital simbólico por meio de uma autonomia relativa aos sistemas de consagração e às estruturas tradicionais do mercado, podendo desempenhar certo poder dentro do campo. Entretanto, a autonomia nunca será absoluta, dada a imprescindível participação de outros agentes, como os *marchands*, para a construção do valor simbólico e econômico.

---

107 BROWN, Kate. *Damien Hirst Is Still the UK's Richest Artist—With a Net Worth of \$384 Million, According to the Sunday Times's 'Rich List'*. Artnet, 18 de maio de 2020.

108 Há apenas dois artistas britânicos que figuram nessa lista: Damien Hirst e Anish Kapoor.

O artista detém o monopólio da sua obra e é, à partida, o único acionista de qualquer oferta relevante; ele detém o monopólio de sua “invenção” [...]. O marchand, por meio de um contrato de exclusividade, torna-se temporariamente o monopolista. Quaisquer dúvidas sobre o reconhecimento posterior de uma obra que as autoridades de legitimidade podem trazer a longo prazo não têm consequências no curto prazo: com obras de arte, como com ações, é um caso de espelhos refletivos; o importante não é o que será uma obra, mas o que os agentes econômicos pensam que será (MOULIN, 2011, p. 453-454).

Um dos eventos mais arquetípicos em sua trajetória como artista empreendedor foi o leilão de 2008 na *Sotheby's* Londres, intitulado *Beautiful Inside My Head Forever*, onde o artista supostamente arriscou seu valor de mercado ao despejar mais de 200 obras novas no mercado secundário, sem a mediação do mercado primário,<sup>109</sup> tudo isso em meio a uma das maiores crises do capitalismo. Este acontecimento se configurou enquanto uma ruptura com as regras do jogo do mundo da arte, inclusive porque, no mercado secundário, o lucro é direcionado para o colecionador proprietário da obra a ser vendida e o artista que a criou não recebe absolutamente nada pela valorização de sua criação – ao menos em primeira instância. Damien Hirst se colocou, assim, como detentor e manipulador de seu próprio capital simbólico através de sua “autonomia relativa” (BOURDIEU, 2003) e faturou 111.464.800 GBP (incluindo os prêmios dos compradores) em dois dias de leilão (15 e 16 de setembro).

Ao excluir a mediação de Larry Gagosian e Jay Jopling, Hirst demonstrou desafiar as convenções do mercado de arte ocidental e afirmou sua significativa independência, a partir da qual ele poderia se autogerir (HOROWITZ, 2014), aquilo que Bourdieu (2003) chama de “ruptura no interior do campo”. Entretanto, apenas isso não explica sua estratégia no evento. Embora haja uma narrativa de disputa e rebeldia na atitude individual de Hirst, os marchands parecem ter, afinal, consentido e auxiliado consideravelmente a alta de preços, por intermédio de lances ou compra de alguns lotes. Segundo Horowitz, essa questão gerou acusações de protecionismo e demonstrou como os *insiders* podem atuar no mercado para influenciar os preços segundo seus interesses. Tal situação revela que, apesar de Damien Hirst por vezes se arriscar, há um controle de sua reputação em algum nível, e este envolve agentes interessados em mantê-lo prestigioso no mundo da arte contemporânea – marchands e colecionadores principalmente, além do próprio artista. Em suma, existe uma narrativa

---

109 O mercado primário é o âmbito no qual as obras de arte “recebem um preço pela primeira vez” (GREFFE, 2013, p. 148). Suas principais estruturas são as galerias que representam diretamente os artistas operantes e negociam suas obras e os atores centrais são o artista, o galerista e o colecionador (FIALHO, 2014). Já o mercado secundário é o palco onde as obras de arte são renegociadas e, nessa nova transação, “o valor econômico delas pode evoluir sob o efeito de outros fatores que não os estéticos” (GREFFE, 2013, p. 148). Aqui, operam principalmente casas leiloeiras, mas também escritórios de arte e galerias (FIALHO, 2014) e, de modo geral, os artistas e suas galerias do mercado primário não se envolvem, nem obtêm ganhos nas transações de revenda.

## CAPÍTULO 7 O ARTISTA EMPREENDEDOR COMO GERENCIADOR DE SUA REPUTAÇÃO

muito difundida de sua desobediência e oposição ao sistema da arte; mas essa “rebelia” é frequentemente acordada e controlada para que nunca seja tão arriscada quanto poderia. Trata-se de uma rebelia administrada.

O leilão de 2008 fez de Hirst um “símbolo do excesso *pré-crash*”<sup>110</sup> (grifo nosso). O alarde midiático, a ostentação econômica em meio à crise, a quantidade considerável de obras, a constituição do evento enquanto sem precedentes na história da arte, seu nome grife, o momento do ápice do artista no mercado secundário: todos esses fatores evocam uma postura empreendedora, por revelar um gerenciamento consciente de sua reputação, valor e trajetória, administrados junto aos seus mediadores.

A seguir, iremos enumerar algumas das características que definem Hirst enquanto um artista empreendedor, a fim de tornar o tema mais palpável e objetivo. Existem outros artistas que assumem posturas empreendedoras, como Jeff Koons, Takashi Murakami e Maurizio Cattelan, mas cada qual possui suas peculiaridades. O artista empreendedor, no caso de Hirst, é caracterizado por: saber negociar, vender sua ideia, atrair patrocínios; saber usar o marketing e atrair publicidade gratuita para sua popularidade e valor de mercado; ser um *self-made man*, ou seja, proveniente das classes trabalhadoras, construindo sua carreira sobre uma tábula rasa; possuir uma imagem autopromocional e um espírito empresarial; assumir riscos; possuir um nome grife; dispor de grande apelo midiático e status de celebridade; terceirizar grande parte da manufatura de suas obras, o que viabiliza uma alta produção anual; participar de projetos comerciais e colaborações com marcas de luxo ou de massa; ser proprietário de estabelecimentos e instituições, culturais ou não – ou seja, pode exercer, também, um viés de empreendedor cultural. De modo geral, essas são as particularidades que envolvem o artista empreendedor em questão, mas que podem se estabelecer em maior ou menor grau ou apenas parcialmente em relação a outros artistas.

### 7.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hirst é conhecido como o *enfant terrible* da arte contemporânea inglesa e sabe como monetizar e mercadejar sua atitude “subcultural” e “rebelde”; na verdade, sempre soube, desde a graduação na *Goldsmiths*, onde foi instruído a exercer uma postura empreendedora: nesse sentido, pode ser considerado um empreendedor profissional. Talvez esta seja uma destacável diferença entre os artistas empreendedores contemporâneos e os artistas modernos com algum ímpeto empreendedor e independente, como Pablo Picasso. Outra distinção seria aquilo que foi exposto anteriormente, a partir da pesquisa de Galenson (2007): a convenção de que, no período do modernismo, o artista ainda não deveria exercer seu trabalho de modo monetariamente interessado. Este protocolo já havia sido quebrado por Warhol e Koons,

---

110 KINSELLA, Eileen. Here’s Why Damien Hirst’s Art Market Is Not as Terrible as It Looks. *Artnet*, 19 de abril de 2017.

mas o culto ao empreendedorismo dos anos 1980, como um imperativo social que inundou a esfera artística, também seria um fator influente para o desenvolvimento de uma abordagem extrema em Hirst. O artista recorrentemente coloca na mídia seu empreendedorismo e vocação monetária, de maneira mais pública possível.

Desde o princípio, Hirst soube angariar patrocinadores e chamar a atenção dos colecionadores. Ele também pode ser considerado um dos artistas que, a partir da teoria acerca do campo em Bourdieu, “conhecem o suficiente a lógica do campo para a desafiar e a explorar ao mesmo tempo” (2003, p. 123). Hirst assume, ainda, uma multiplicidade de papéis: é artista, curador, empreendedor cultural e colecionador – possui uma galeria, a Newport Street Gallery, para exibir sua coleção e esteve presente no ranking Top 200 Collectors da ARTNews por sete anos consecutivos (de 2008 a 2014), como o único artista visual a aparecer na lista.

Hirst também definiu uma nova estrutura para a carreira prototípica de um artista: desde o início, ele confiou no efeito provocador que distinguiria sua arte de outras. Além disso, ele contornaria as hierarquias tradicionais impeditivas a fim de atingir uma classe potente de compradores. De certa forma, pode-se supor que todas as relações profissionais que estabeleceu foram primeiramente para impulsionar sua carreira. Por ser seu próprio curador, gerente de marca e negociante, Hirst se inaugurou como paradigma de empreendedores artísticos econômicos (ENHUBER, 2014, p. 16).

A relação que possuiu com agentes e árbitros ao longo de sua carreira - seus pares, atores institucionais, colecionadores (como Saatchi e Pinault) e marchands de marca (como Gagosian e Joplin) – contribuiu (e ainda contribui) para a construção de sua reputação no mundo da arte.

Damien Hirst sustenta uma persona excêntrica e transgressora, mas contraditória por desafiar o sistema de arte como *insider* por meio de sua envergadura e por meio da desnudação e exploração de suas regras. Está inserido no mercado e, através de sua obra, faz uma reflexão sobre este domínio, sua estrutura e seus agentes, discutindo o papel desempenhado pelo mercado no mundo da arte contemporânea.

O artista empreendedor é possuidor de um carisma associado à autopromoção e está inserido nas principais instâncias do sistema de arte. Por conservar o semimonopólio de sua marca, pode se mover mais livremente por elas e até mesmo ser detentor de certo poder e autoridade dentro (e mesmo fora) do campo. Trata-se de um indivíduo que passeia por diversos mundos sociais, seja o mundo dos ricos e colecionadores, o mundo da arte, o mundo dos empreendedores, o mundo das celebridades etc. Assim, se aproxima dos circuitos do capital, dos gostos e hábitos das elites, bem como das técnicas empresariais desses atores.

Alguns dos fatores que levaram ao advento deste ator na contemporaneidade foram: a robusta disseminação de uma ideologia do empreendedor de modo geral; o



## CAPÍTULO 7 O ARTISTA EMPREENDEDOR COMO GERENCIADOR DE SUA REPUTAÇÃO

avultado poder-aquisitivo do artista estrela (que faz com que ele frequente o mundo dos ricos e empresários); as mudanças nas convenções renascentistas sobre o estatuto do artista, que ampliaram as possibilidades de atuação e performatividade, mediante uma visão mais cínica que romântica da arte e seu sistema; e a centralidade de sua assinatura e persona.

Levantamos alguns marcos e eventos na carreira de Damien Hirst, os quais influenciaram sua conduta e imagem enquanto artista empreendedor, como: ter se formado no Goldsmith's College, onde posturas empreendedoras na busca por financiamento eram amplamente incentivadas; a realização da mostra *Freeze*, na qual atuou como curador, realizou um esquema de obtenção de patrocínio e convidou agentes importantes do mundo da arte, naquele que foi o primeiro evento a reunir o grupo que daria origem aos Young British Artists (YBA); o uso de patrocínio corporativo em outras exposições subsequentes nas quais expôs e/ou foi curador; a fundação de estabelecimentos comerciais (como o Pharmacy e o Other Criteria), os quais, direta ou indiretamente, monetizavam o capital simbólico de obras de arte; e o leilão *Beautiful Inside My Head Forever* (2008).

O artista empreendedor é capaz de protagonizar e semigerenciar a criação e manutenção de sua reputação, pois monopoliza sua “marca”, assinatura e capital simbólico baseando-se em uma autonomia relativa aos sistemas de consagração e às estruturas tradicionais do mercado. Enfatiza-se a face relativa da autonomia, pois o artista continua dependendo da autoridade de agentes (como críticos, marchands e colecionadores) e instituições (como museus e casas leiloeiras) para produzir sua reputação, por mais que forje uma imagem de si rebelde e independente. A partir da pesquisa, constatou-se que o artista pode gerenciar conscientemente seu reconhecimento, podendo mudar suas estratégias produtivas, comerciais, discursivas e estéticas, mas continua a realizar tal movimento com o auxílio desses agentes e instituições.<sup>111</sup>

### 7.6 REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: SADER, Emir; PABLO, Gentili. *Pósneoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ASSIS, Lilian Bambirra de et al. O empreendedorismo como uma ideologia neoliberal. Rio de Janeiro: *Cad. EBAPE.BR*, v. 19, n. 1, jan./mar., p. 18-31, 2021.

---

111 Este foi o caso de *Beautiful* (2008), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017) e das *Veil Paintings* após a exposição de 2017, eventos trabalhados detalhadamente na dissertação.

AZNAR, Yayo; LÓPEZ, Jesús. Damien Hirst: dos miradas a una polémica eterna. Caiana, *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Argentina, no. 6, nº 6, 1º semestre, p. 9-18, 2015.

BALZARIN, Lisa; CALCAGNO, Monica. The artist-entrepreneur acting as a gatekeeper in the realm of art. Veneza: *Venezia Arti*. v. 25, dez., p. 29-36, 2016.

BECKER, Howard S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Questões da sociologia*. Lisboa: Fim de Século – Edições, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

BROWN, Kate. Damien Hirst Is Still the UK's Richest Artist—With a Net Worth of \$384 Million, According to the Sunday Times's 'Rich List'. *Artnet*, 18 de maio de 2020.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ENHUBER, Marisa. How is Damien Hirst a cultural entrepreneur? *Artivate*, v. 3, issue 2, p. 3-20, 2014.

GALENSON, David. Artists and the market: from Leonardo and Titian to Andy Warhol and Damien Hirst. *NBER (National Bureau of Economic Research) Working Paper* No. 13377, setembro, p. 1-30, 2007.

GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

HALL, Stuart. The neoliberal revolution: Thatcher, Blair, Cameron- the long march of neoliberalism continues. *Soundings*, n. 48, 2011, p. 9. Gale Academic OneFile. Disponível em: <http://www.mas.org.uk/uploads/100flowers/The%20neo-liberal%20revolution%20by%20Stuart%20Hall.pdf>. Acesso em: 27 maio 2022.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HARVEY, David. *O neoliberalismo: história e implicações*. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011b.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna. Porto Alegre: *Revista Porto Arte*, v. 13, n. 22, maio, p. 137-147, 2005.

## CAPÍTULO 7 O ARTISTA EMPREENDEDOR COMO GERENCIADOR DE SUA REPUTAÇÃO

KINSELLA, Eileen. Here's Why Damien Hirst's Art Market Is Not as Terrible as It Looks. *Artnet*, 19 de abril de 2017.

KUNZRU, Hari. "Damien Hirst and the great art market heist". *The Guardian*, 16 de março de 2012.

LEE, Jin Woo; PARK, Shin Eui. Semiotic approach on artist's brand communication: the case of Damien Hirst. *Business Communication Research and Practice*, 2(1), p. 38-42, 2019.

MASCHETTE, Lenon Campos. Thatcherismo e cidadania: razões para o surgimento do conceito de active citizenship no final dos anos 1980. São Paulo: *Rev. hist.*, n. 179, a09218, p. 1-34, 2020.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOULIN, Raymonde. The genesis of the rarity of art. *Art in Translation*, v. 3, n. 4, p. 441– 472, 2011.

ORTIZ, Renato. *O universo do luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.

QUEMIN, Alain. The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the "Top Artists in the World". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, abr., p. 18-51, 2017.

RESTIVO, Giovanna M. G. *O artista empreendedor: um estudo de caso de Damien Hirst*. Dissertação (mestrado acadêmico) – UFJF. Juiz de Fora, 2021.

ROJZMAN, Nuria Peist. El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. *Materia* 5, p. 17-43, 2005.

THOMPSON, Don. O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea. *BEI Comunicação*, 2012.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2015.

TOMKINS, Calvin. *A vida dos artistas*. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

WHITE, Luke. *Damien Hirst and the legacy of the sublime in contemporary art and culture*. PhD thesis (philosophy) – Middlesex University. London, 2009.

## Capítulo 8

### Pode um museu confiar?

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.

\*

Incorporando a denominação Guarani para os não-indígenas, nós, os *jurúá*, sabíamos que estávamos em território *nativo*: termo que, naquele ano de tantos aprendizados, o povo Puri nos ensinaria a usar não como adjetivo de gente, senão da própria terra.

Além de *jurúá*, sabíamos que éramos de alguma forma estrangeiros tanto em Pindorama, o Brasil, quanto naquela Pequena África – região marcadamente afrodiaspórica da capital carioca na qual o MAR se instalara em 2013, quando de sua inauguração.

Percebendo a nós mesmos como desconhecedores, iniciamos um processo de construção de saberes que, ao invés de replicar a lógica extrativista de produção

---

de conhecimento, ansiava por ancorá-lo numa perspectiva ética de reciprocidade e da coletividade do conhecer.

Foi assim que o Museu de Arte do Rio, junto aos curadores/pesquisadores inicialmente convidados a colaborar com o projeto, assumindo que não sabia como fazer a exposição que desejava realizar, iniciou um longo caminho de conversas, trocas, reflexões, discussões, fóruns em torno daquele problema tão imediato quanto histórico: “o que fazer?”.

Denominado como *Dja Guata Porã* – expressão que na língua Guarani denota uma caminhada coletivamente percorrida –, esse ciclo de conversas em aberto estendeu-se por meses entre o MAR, casas e aldeias situadas no estado do Rio de Janeiro. Ao longo desse processo, além de problematizar as canônicas práticas etnográficas dos museus e de fabular estratégias alternativas, passamos a nos conhecer. Para além de sabermos da existência uns dos outros, reconhecemo-nos. E, então, confiantes, acreditamos que poderíamos trabalhar juntos.

\*

Surgida de um estado inicial de interrogação, *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena* permaneceu imprecisa até o último momento de sua concepção. Foi preciso sustentar um espaço-tempo de criação que, dada a sua natureza intercultural, subjetiva e múltipla, demandava um estado radical de indefinição até que, efetivamente, pudesse afirmar uma posição, encontrar um desenho, apresentar-se como um projeto. Foi preciso que confiássemos substancialmente no tempo, na criação e no engajamento uns dos outros.

Como tal, o Museu de Arte do Rio precisou também comprometer-se com este processo. Mais do que comportar-se como uma instituição, o processo de *Dja Guata Porã* convocava o MAR na condição de sujeito: pode um museu escutar? Pode um museu se afetar? Pode um museu confiar? Pode um museu esperar? Pode um museu aprender? Pode um museu sonhar?

\*

O Museu de Arte do Rio sonhou com uma exposição que, dedicando-se ao Rio de Janeiro indígena, fosse tão viva quanto vivos somos nós, seres criadores. Como nos ensinaram Sandra Benites – curadora da mostra – e seus parentes Guarani, se, antes que eles aconteçam, é preciso evocar em sonho os movimentos da vida, pode-se dizer que *Dja Guata Porã* foi sonhada por muitos, e em línguas diversas.

Nesses sonhos que foram também conversas, ideias, reuniões, debates, e-mails, áudios de WhatsApp, cantos, desenhos, piadas, confissões..., imaginávamos uma exposição que não arquivasse seus sujeitos ainda em vida. Que não os reduzissem a imagens, a informações, a objetos, a nomes tão somente. Imaginávamos, por outro

lado, que por meio das espirais tempo e da permanência, em vida, dos netos daqueles que já haviam se encantado, poderíamos evocar a presença dos mortos para além do arquivo.

Buscando evitar o risco de reencenar ou de atualizar as exotizações etnográficas – dos zoológicos humanos aos diários de campo –, fabulávamos uma exposição viva que pudesse, por fim, tomar o próprio museu como um dos sujeitos das histórias ali narradas e das perspectivas articuladas em seus percursos e paredes.

Sonhávamos também em não nos restringirmos à arte, tampouco sermos por ela restringidos. Se mesmo para nós, *jurua*, a arte é muitas vezes insuficiente para dar conta de certas complexidades sociais, étnico-raciais ou históricas, dada à inexistência da ideia de “Arte” para os povos indígenas que estavam trabalhando em *Dja Guata Porã*, insistir numa chave estetizante ou convencionalmente artística nos parecia um equívoco. Sonhávamos, por isso, em fazer, num museu de arte, uma exposição que não fosse exatamente artística, e assim o fizemos. Ao invés de obras, tivemos *presenças*: no lugar de artistas, *participantes*.

Ocupando o habitual protagonismo estético da arte estavam as preocupações e as urgências em torno das histórias, das memórias, das narrativas. Para além das lideranças ou dos ícones, estava a coletividade. Ao invés de objetos sagrados, a experiência cotidiana. No lugar da dramaticidade de um ambiente escuro com luzes pontuais – incrustando brilho e ficcionalizando excepcionais sobre objetos historicamente enclausurados em vitrines –, a luminosidade das janelas abertas banhando de luz a diversidade de presenças ao alcance das mãos.

\*

Após meses de discussões e reflexões coletivas, *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena* foi por fim organizada em quatro grandes núcleos concebidos mediante práticas de autorrepresentação (Puri, Pataxó, Guarani e indígenas em contexto urbano); seis estações temáticas que exploravam aspectos interculturais (língua, educação, comércio, arte, mulheres e natureza) e uma narrativa histórica do processo colonial composta por textos, documentos, imagens, vídeos etc., sobre o corpo de uma Cobra Grande desenhada nas paredes do MAR por Denilson Baniwa.

A metodologia vertebralmente utilizada para produzir as presenças da exposição foi o “comissionamento”: uma estratégia comum aos museus de arte que consiste em fomentar financeira e logisticamente a criação de obras inéditas. Contudo, diferentemente do que costuma ocorrer nessas instituições, o comissionamento não foi destinado somente a obras de arte, senão a quaisquer modos de autorrepresentação que os participantes de *Dja Guata Porã*, organizados em núcleos, julgaram relevantes: maquetes, fotografias, entrevistas, vídeos, objetos, armadilhas, pulseiras, bichinhos, teares, dentre outras presenças.



Preferindo a criação de modos contemporâneos de autorrepresentação à reunião curatorial de peças de natureza etnográfica colonialmente colecionadas por museus ou coleções privadas, *Dja Guata Porã* apresentou não somente uma perspectiva histórica, mas sobremaneira um imaginário atual acerca da experiência indígena no Rio de Janeiro, sublinhando também suas constantes violências – a exemplo da compulsória desocupação da Aldeia Maracanã ou de episódios de racismo contra indígenas nas ruas de Paraty. Em seu conjunto, essas formas de presença sublinhavam o compromisso ético-político de *Dja Guata Porã* em não reeditar o primitivismo que historicamente tem mediado as relações entre o “campo da arte” e as “artes indígenas”, enfrentando, assim, as violências que não só estão postas do lado de fora das brancas paredes de um museu, como igualmente assombram suas próprias práticas.

\*

*Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena* não foi uma exposição especializada. Dedicada a perspectivas históricas, mas acontecendo num museu de arte, tampouco foi uma mostra concebida desde o lugar da expertise antropológica, senão seu oposto: partia de uma assumida e politizada perspectiva de desconhecimento. Não foi, dessa forma, uma reunião pública de saberes canônicos ou cientificamente legitimados. Foi um processo coletivo – e metodologicamente orientado – de troca e de elaboração de saberes pautado na escuta, no diálogo e confiança recíproca.

Trabalhando diariamente no Museu de Arte do Rio, ao longo do período em que *Dja Guata Porã* esteve em cartaz, pude testemunhar incômodos de certos públicos diante da exposição. É possível que, habituados aos discursos competentes da antropologia e suas instituições, algumas pessoas tenham estranhado a existência de uma exposição como *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena* em um museu como o MAR, em razão do que indagavam sobre a confiabilidade das informações e das perspectivas ali reunidas sob a égide não de uma disciplina ou de uma epistemologia, mas de uma caminhada, de um encontro, de uma coletividade.

Também o Museu de Arte do Rio se fez muitas perguntas, questionando-se sobre os limites de seus próprios saberes e ambições. Mas, para mim, dentre as muitas indagações autocríticas que nos acompanharam nesse percurso, uma em especial segue reverberando: para além da preocupação em ser confiável, pode um museu *jurua* confiar?



aponta para a construção de inúmeros museus, com a valorização dos processos de patrimonialização, além de indicar uma cultura digital preocupada com a memória e o armazenamento de dados ao passo que ocorreria um forte medo do esquecimento.

Em 14 de janeiro de 2009, o Brasil ganhou seu *Estatuto de Museus*, por meio da Lei nº 11.904, cujos parágrafos iniciais constam na epígrafe acima, passando a regular as funções dessas instituições. Presentemente o país possui mais de 3.800 museus espalhados por seus 5.568 municípios, mais Distrito Federal e Distrito Estadual de Fernando de Noronha,<sup>117</sup> um número expressivo de instituições voltadas ao fazer museológico, o que demonstra o interesse pela difusão e salvaguarda da memória de que nos fala Andreas Huyssen. Aqui, o foco não são todos os museus, mas aqueles voltados à arte contemporânea, sua salvaguarda e difusão. Todavia, não tratarei de todos os museus de arte contemporânea do país, mas aquele localizado em Fortaleza, capital do Ceará. O Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) foi foco de um subprojeto de pesquisa de iniciação científica vinculado a uma pesquisa de pós-doutorado. A pesquisa no MAC-CE, iniciada em agosto de 2019, buscou compreender como a racialidade opera no processo de legitimação de artistas no universo da arte contemporânea brasileira.

A presença ou ausência de artistas negros(as/es) no referido acervo foi questionada, pois, se museus são espaços legitimados por excelência em que são salvaguardados bens artísticos e culturais compreendidos como dignos de reflexão e fruição, cabe saber que memórias têm sido salvaguardadas e promovidas pela instituição em questão. Ou seja, quais memórias seduzem a ponto de serem salvaguardadas, estudadas e contempladas? Apesar das narrativas correntes de que o mundo da arte é um espaço de liberdade, onde o talento ou o dom seriam suficientes para a consagração de um(a/e) artista, autores(as/us) que têm pesquisado o universo da arte a partir da sociologia, ainda que por caminhos teóricos distintos<sup>118</sup>, têm comprovado que há regras que regem as condutas dos atores sociais da arte.

É no rastro da sociologia da arte que a investigação realizada no MAC-CE seguiu, compreendendo, portanto, que as noções de talento e dom, que regeriam a legitimação de artistas, são construções sociais, e que são formadas pela sociedade envolvente, cujas estruturas têm forte presença de um viés racista (GONZALEZ, 2020; NASCIMENTO, 1978, 1980). Buscou-se entender se este mesmo padrão racista que rege as relações na sociedade brasileira figuraria no universo da arte contemporânea. Entrecruzando, então, a sociologia da arte com a sociologia das relações étnico-raciais é que este subprojeto foi conduzido. No entanto, cabe dizer que, diferindo do projeto principal que tem por foco artistas negros(as/es), o subprojeto desenvolvido no MAC-CE focalizou

---

117 Disponível em: <http://encurtador.com.br/lzTVW>. Acesso em: 26 maio. 2022.

118 Por exemplo, Howard Becker (2008), Nathalie Heinich (2014), Norbert Elias (1995), Pierre Bourdieu (1996) e Vera Zolberg (2006).

## CAPÍTULO 9 QUAIS MEMÓRIAS SEDUZEM?

peças não-brancas de uma forma geral, sendo assim, pessoas indígenas, pardas, asiáticas e todas aquelas que se enquadrariam em racialidades diferentes daquela tomada como a mais culturalmente avançada desde tempos da colonização, a branca.

Destarte, apresento aqui os resultados obtidos na pesquisa conduzida entre 2019 e 2022. Quem são, afinal, os(as/es) artistas presentes no acervo de uma das principais instituições artísticas do estado do Ceará? Para responder a esta pergunta inicial, a pesquisa se dividiu em seis etapas, em que o acervo e seu histórico foram mapeados a fim de averiguar quem eram os(as/es) artistas com trabalhos no acervo para que pudéssemos aplicar um questionário que contava com 19 perguntas, entre abertas e fechadas. Este processo de mapeamento foi iniciado em 2019 quando o acervo estava passando por uma reorganização e não podia ser visitado. Então, o mapeamento foi iniciado por meio de documentos que divulgavam as ações do museu. Já em 2020, a mudança de curadoria do museu coincidiu com a pandemia da covid-19, saindo Bitu Cassundé e assumindo Cecília Bedê. Assim, o acervo seguiu fechado para visita, mas, após alguns meses, logramos uma lista com os nomes do acervo complementando, corrigindo e confirmando o que obtivemos na etapa anterior de levantamento. Com esta lista de artistas, que contava com 269 nomes, iniciamos a obtenção de seus contatos, especialmente, em *sites* de busca, bem como em redes sociais (sobretudo, Facebook e Instagram).

Após oito meses de buscas e tentativas de obtermos retornos, não logramos encontrar o contato de 45 artistas, nos restando 224 artistas, porém 24 já haviam falecido. Sendo assim, buscamos e conseguimos os contatos de 200 artistas, entretanto, obtivemos o retorno de 57<sup>119</sup> que responderam ao nosso questionário. Ademais, por meio, em especial, da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>120</sup> buscamos, em paralelo com a aplicação do questionário, informações acerca dos(as/es) artistas falecidos(as/es). A partir das respostas recebidas por meio do questionário e da coleta de informações sobre artistas falecidos(as/es) é que foi iniciado o processo de análise do material levantado.

Além dessas etapas, cabe dizer que com estes levantamentos, a convite da curadora do museu, realizamos<sup>121</sup> a exposição *Quilombo Cearense*, em cartaz no MAC-CE entre dezembro de 2021 e abril de 2022. A exposição serviu como experiência

---

119 Efetivamente, conseguimos o retorno de 58 artistas, porém, uma dessas artistas era homônima de outra que, de fato, tinha trabalhos no acervo e desta não logramos obter o contato.

120 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 27 maio. 2022.

121 Aproveito esta oportunidade para demarcar a importância do trabalho desenvolvido pelas discentes bolsistas de iniciação científica do subprojeto. Afinal, sem seu árduo e dedicado trabalho seria impossível o desenvolvimento efetivo da pesquisa.

de divulgação científica de uma pesquisa realizada e financiada no âmbito de uma universidade pública em um contexto de desvalorização destas instituições.<sup>122</sup>

É importante dizer, então, que, de acordo com as hipóteses da pesquisa, a racialidade tem um papel no processo de legitimação de artistas no campo da arte contemporânea brasileira. Sendo assim, ao questionar sobre quais memórias são sedutoras a ponto de serem preservadas, a pesquisa questiona as relações raciais no país, construído a partir do roubo de terras, sequestro e escravização de pessoas, bem como de sua degradação e depauperação. Neste sentido, tem sido possível por meio da pesquisa constatar que o campo da arte vem passando por um processo de contestação de seus padrões de legitimação por meio das ações de pessoas negras, indígenas, pardas e não brancas (MARCONDES, 2020a). Afinal, as produções de pessoas racializadas fora do espectro branco da racialidade têm sido apagadas da história da arte nacional: sendo comumente deixadas de fora dos livros oficiais ou de maior circulação de história da arte,<sup>123</sup> ficando de fora de coleções públicas e privadas, como também das salas de aulas, seja em cursos livres ou acadêmicos. Este é o sentido de apagamento por que passam as produções de artistas racializados fora da *branquitude*.<sup>124</sup> Um processo que Abdias Nascimento (1980) denominou de *mentecídio*, que diz respeito ao assassinio dos aspectos culturais das pessoas negras. Aqui amplio o entendimento do termo a outras racialidades não brancas.

Para trazer, então, os desdobramentos e resultados da pesquisa, este texto se divide em quatro partes além desta introdução e das considerações finais. Na primeira parte, as regras do universo da arte contemporânea, no que diz respeito ao processo de legitimação de artistas, entrecruzadas com a história do apagamento e da desvalorização da produção de artistas não brancos, no Brasil, serão apresentadas. Na sequência, o perfil de parte dos(as/es) artistas com trabalhos no MAC-CE, em termos de identidade racial e de gênero, será esmiuçado. Já na terceira parte, serão apresentados alguns retornos recebidos às perguntas abertas do formulário. Por fim, na quarta parte, é brevemente apresentada a exposição fruto desta pesquisa. E, assim, ao final, são reunidos os debates estabelecidos à guisa de conclusão e reflexão acerca dos caminhos para a sociologia da arte que vem sendo desenvolvida no país e também

---

122 Um retrato deste cenário pode ser facilmente encontrado em periódicos online. Ver, por exemplo: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/10/4954322-governo-bolsonaro-corta-87-da-verba-para-ciencia-e-tecnologia.html>. Acesso em: 16 mar. 2022.

123 O projeto *A HISTÓRIA DA RTE*, realizado com incentivo do projeto Rumos Itaú Cultural 2015-2016, a partir da análise de 11 livros mais utilizados em cursos de graduação em artes visuais no Brasil, compilou dados sobre os/as/xs artistas referenciados em tais publicações. Como resultado, o projeto mapeou informações a respeito de 2.443 artistas citados nos 11 livros, no período entre 2655 a.C. e 1974, dos quais 22 (0,9%) tratavam-se de artistas negras/negros (valendo ressaltar que apenas 2 [0,08%] tratavam-se de artistas negras). Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-a-historia-da-rte>. Acesso em: 16 mar. 2022.

124 O termo *branquitude* diz respeito ao lugar de poder identificado com o conjunto de valores, crenças e privilégios atribuídos às pessoas brancas que são identificadas com os colonizadores do globo.

para as políticas públicas da arte no que diz respeito aos(as/es) artistas negros(as/es), indígenas, pardos(as/es) e não brancos de forma geral.

## **9.2 ARTE CONTEMPORÂNEA, LEGITIMAÇÃO E COLONIALIDADE**

Há quem acredite que a Arte existe por pura expressão do ser individual que, sendo criativo em essência, teria um dom especial capaz de traduzir as belezas e as mazelas do mundo. Entretanto, a sociologia da arte feita no Brasil e ao redor do globo tem comprovado que são as ações entre indivíduos que formam os diferentes universos da arte: ações em interação que formam e mantêm a arte e os(as/es) artistas e todo o universo de sustentação das diferentes linguagens artísticas.

O foco da pesquisa aqui apresentada incide sobre os processos de legitimação na arte contemporânea brasileira. Cabe, portanto, definir o sentido de legitimação aqui utilizado para, após isto, refletirmos sobre a *colonialidade* e seus efeitos. Conforme os escritos de Max Weber (1999), a legitimação social tem conexões importantes com as questões da autoridade e da dominação. Portanto, a legitimação é relativa à autorização social que permitirá com que um indivíduo, no caso do universo das artes visuais, seja compreendido como um artista cuja produção passará a ser entendida como artisticamente válida, podendo ingressar em coleções públicas e privadas, sendo exibida em exposições individuais ou coletivas, ingressando em livros de arte, didáticos, de crítica ou mesmo relativos a pesquisas acadêmicas dos mais diferentes níveis. Há, portanto, neste processo de legitimação, a concessão de um poder social que é compartilhado pelos indivíduos e instituições que conformam o universo da arte. Alguém é legitimado porque outros agentes legitimadores, indivíduos e instituições o(a/e) autorizaram ao exercício da Arte e, deste modo, tal indivíduo passa a circular na esfera da arte, a falar pela Arte e, com suas ações, define o que será a Arte que deva ser objeto de reflexão e fruição.

Venho, destarte, investigando quais são essas regras de legitimação do universo da arte e em pesquisa anterior (MARCONDES, 2018, 2020b, 2021), com foco nos processos de legitimação de *jovens artistas* ou artistas em início de carreira, foi interessante perceber, entre as inúmeras questões levantadas, que o gênero tem um papel no processo de legitimação na esfera das artes visuais e não são poucas as autoras que vêm desvelando como as regras da sociedade envolvente estruturadas em fortes bases machistas retiraram as mulheres dos espaços de poder da arte (NOCHLIN, 1973; SIMIONI, 2002; MAYAYO, 2003; SOFIO, 2018). E, partindo desse entendimento, passei a questionar se a racialidade, como o gênero, num país como o Brasil, teria um papel no processo de legitimação de artistas no universo da arte contemporânea.

Sendo construída a partir do processo de colonização do século XVI, as regras que regem a sociedade brasileira seguem parecendo embebidas em um viés racista que

valoriza uma única racialidade, a branca, como argumentado por Abdias Nascimento (1980). Assim, analisando o universo da arte contemporânea e seus processos de legitimação, cabe a pergunta: seria o racismo também uma das regras que estruturam as ações legitimadoras do universo das artes visuais?

Aqui é fundamental, portanto, fazer referência ao conceito de *colonialidade*. Conforme Aníbal Quijano (2009) o processo de classificação racial/étnica na construção do mundo por meio da colonização resultou na *colonialidade* que diz respeito à imposição de padrões coloniais na intersubjetividade de indivíduos a longo prazo, estruturando relações desiguais por meio de princípios étnico/raciais, determinando formas hierárquicas de divisão do poder na sociedade (QUIJANO, 2009). Tais classificações e hierarquizações baseadas na racialidade são responsáveis por tratamentos desiguais a indivíduos tomados como diferentes do padrão tomado no topo da hierarquia. Neste sentido, retomando o conceito de *mentecídio*, de Nascimento (1980), argumento acerca de um violento, apesar de por vezes velado, apagamento da memória de grupos raciais não brancos que no processo de constituição e estabelecimento das regras que regem a sociedade brasileira favoreceu uma racialidade, a branca. Se ser branco era o padrão, em termos físicos e simbólicos, tudo e todos aqueles que se distanciaram deste modelo sofreram, de diferentes formas, as consequências da colonização e da *colonialidade*.

A partir das desigualdades que incidem sobre as populações negras, indígenas, pardas e não brancas no país, nos últimos anos o universo das artes visuais tem presenciado o que podemos chamar de uma insurreição. Isto porque entende-se que pessoas negras, indígenas, pardas e não brancas seguiam fora (em termos quantitativos) dos espaços legitimados de arte, seja como artistas, curadoras, arte-educadoras e demais profissionais das artes, e estas pessoas vêm atuando para derrubar os padrões estabelecidos como artisticamente relevantes para artistas e demais profissionais das artes visuais. Isso se dá, justamente, após o maior ingresso de pessoas negras, indígenas e pardas nas universidades brasileiras, já que, em 2012, após anos de luta dos movimentos sociais, as cotas raciais se tornaram uma realidade que tem transformado a cara das universidades, mas também os diferentes mercados profissionais<sup>125</sup>. Pessoas negras, indígenas e pardas, agora com alto grau de formação, vêm, portanto, mais massivamente atuando para alterar as regras que regem a estrutura da sociedade brasileira. Uma luta que não é nova (cf. MOURA, 2014), mas, atualmente, no universo da arte, cada vez mais temos exemplos de exposições que reúnem as produções de artistas negros(as/es), indígenas, pardos(as/es) e não brancos em geral, a exemplo de

---

125 Apesar do aumento considerável de pessoas negras nas universidades brasileiras, ainda há desigualdades, visto que apesar de serem maioria da população do país, não o são nas universidades. Mais informações podem ser acessadas em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-11/cresce-total-de-negros-em-universidades-mas-acesso-e-desigual>. Acesso em: 27 maio. 2022.



## CAPÍTULO 9 QUAIS MEMÓRIAS SEDUZEM?

*Histórias Afro-Atlânticas*, ocorrida em São Paulo, em 2018, ou *Moquém\_Surari: Arte Indígena Contemporânea*, também realizada em São Paulo, no ano de 2021.

Se nos séculos passados a presença negra, indígena, parda e não branca se deu nos museus mais por fins etnográficos, como bem nos relata Lilia Schwarcz em *O Espetáculo das Raças* (1993), quando tais indivíduos eram tomados para fins de análise de suas diferenças e, assim, eram exotizados e, conseqüentemente, diminuídos frente aos indivíduos brancos, detentores do poder em diversos níveis, artistas, arte educadores(as/us), curadores(as/us) e demais profissionais da arte que são pessoas negras, indígenas, pardas e não brancas têm atuado presentemente para alterar esta realidade. O *status* de *sujeito* legítimo e autorizado a falar tem sido contestado, como nos ensina Grada Kilomba (2019) ao argumentar que este poder, em virtude da colonização, foi condensado em mãos brancas, todavia, indivíduos de outras racialidades, até então tratados como *objetos* sem agência, vêm cada vez mais amplificando a contestação desse *status* passivo e buscando serem tratados como *sujeitos*, com histórias, padrões culturais, religiosos, políticos, éticos e estéticos que merecem atenção e legitimação, tanto quanto o foram os padrões culturais, religiosos, políticos, éticos e estéticos branco europeus.

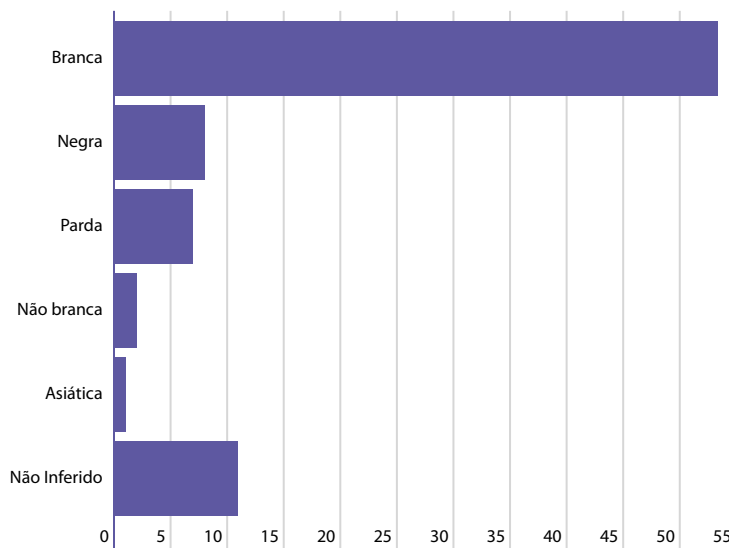
### 9.3 ARTISTAS DO ACERVO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ

Aqui apresento as informações coletadas a partir de um questionário respondido por 21,19% dos(as/es) artistas com trabalhos no acervo do museu. Além desse levantamento, logramos também obter informações junto a dois artistas que, embora não tenham respondido ao questionário, forneceram informações sobre suas identidades raciais e de gênero por meio de conversa via WhatsApp. Ademais, obtivemos informações acerca de 24 artistas falecidos(as/es) coletadas por meio de pesquisas em *sites* de busca e, especialmente, pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Os dados sobre os(as/es) artistas falecidos(as/es) e aqueles que retornaram via aplicativo de mensagens se restringem ao gênero e à racialidade, por isso, aqui serão apresentados apenas estes dados, que dizem respeito às identidades raciais e de gênero de 30,86% dos(as/es) artistas com trabalhos no acervo em questão, nos gráficos 1 e 2.<sup>126</sup> E, para guiar a leitura desses dados é fundamental ter em mente a pergunta: de quem são as memórias que seduzem e são salvaguardadas? Vejamos os gráficos 1 e 2 a seguir:

---

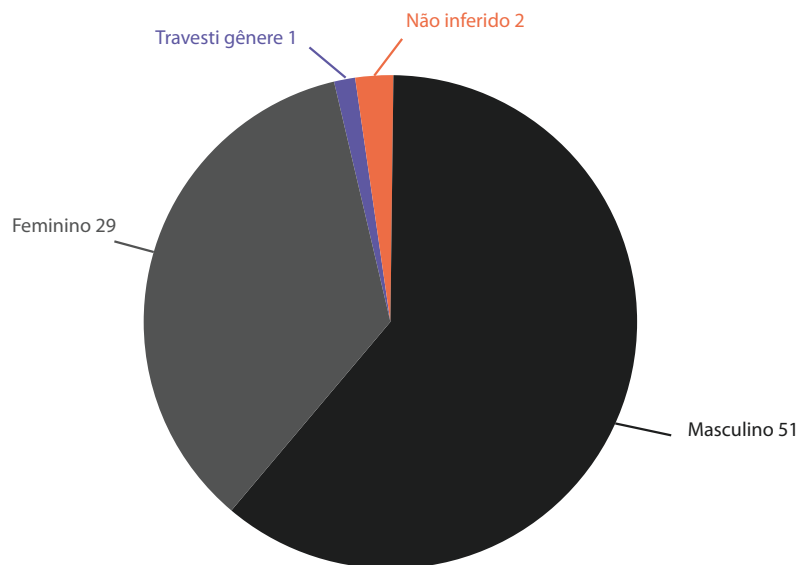
126 Outras informações foram reunidas, por exemplo, acerca da faixa etária e da formação dos(as/es) artistas, mas, em virtude do tamanho exigido para o texto, não poderão ser aqui apresentadas.

**Gráfico 1: Identidade racial de 30,86% dos(as/es) artistas com trabalhos no acervo do MAC-CE.**



Fonte: Elaboração própria com base no material coletado na pesquisa.

**Gráfico 2: Identidade de gênero de 30,86% dos(as/es) artistas com trabalhos no acervo do MAC-CE.**



Fonte: Elaboração própria com base no material coletado na pesquisa.

A partir das informações obtidas com o questionário aplicado na pesquisa, com os dois artistas por aplicativo de mensagens e, ainda, com as buscas sobre artistas falecidos(as/es), foi possível reunir informações sobre a identidade racial e de gênero de 83 artistas, ou seja, 30,86% daqueles(as/us) cujos trabalhos compõem o acervo do MAC-CE, sendo constatado o seguinte perfil de artistas: homens, brancos

e cisgêneros. Os gráficos 1 e 2 nos ajudam a perceber as discrepâncias em termos de gênero e racialidade entre os(as/es) artistas de quem obtivemos informações e que compõem o acervo. É possível dizer que mulheres artistas são menos representadas no acervo em questão, porém, mais destoante ainda é a representação de pessoas trans (homens e mulheres). Além disso, em termos raciais, se juntarmos todas as pessoas não brancas, somando, portanto, as autodeclaradas não-brancas e inferidas/autodeclaradas como negras, pardas e asiática, vemos que o contingente de pessoas inferidas/autodeclaradas como brancas é quase o dobro que todas as demais. Destarte, retornando à pergunta realizada no início deste subitem, se torna nítido que, apesar de haver diversidade no acervo, pois encontramos pessoas de diferentes racialidades e identidades de gênero, quantitativamente vemos que as memórias consideradas sedutoras, que vêm sendo salvaguardadas, são, em especial, aquelas produzidas por pessoas brancas e homens cisgêneros.

Com estas informações acerca do perfil de parte dos(as/es) artistas cujos trabalhos compõem o acervo do MAC-CE, é possível trazermos algumas das respostas conferidas às perguntas abertas formuladas no questionário da pesquisa. Essas respostas nos permitirão compreender as tensões no universo da arte quando o assunto é a questão racial de seus(suas/sues) artistas.

#### **9.4 O QUE PENSAM OS(AS/ES) ARTISTAS SOBRE OS PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO E SOBRE A QUESTÃO RACIAL NA ARTE NACIONAL**

Como mencionado anteriormente, o questionário aplicado na pesquisa ora apresentada contou com 19 perguntas, entre abertas e fechadas, sendo interessante trazer aqui uma compilação de respostas recebidas a uma das questões abertas.

*Refletindo acerca das questões étnico-raciais que contribuem para a formação do Brasil, gostaríamos de saber se você acredita que a atuação de um/a/e artista negro/a/e no circuito da arte contemporânea brasileira se distingue da atuação de artistas brancos/as/ques? Independente da afirmação, se positiva ou negativa, por favor, defina como se distinguem ou não estas atuações?*

**Respondente 1:**<sup>127</sup> A princípio não, arte é arte, não tem cor!

**Respondente 2:** Sim. Tudo começa como uma estrutura que promove acesso a pessoas brancas e dificulta o mesmo para pessoas negras. Quando comecei a trabalhar com arte, lá em 2004, houve uma movimentação no cenário das artes visuais em Fortaleza em razão da curta existência de uma faculdade de arte privada, de onde saíram artistas brancos da classe média fortalezense que se tornaram referência do que se produzia aqui. E a partir daquilo que eles acessavam a nível nacional, como

---

127 O questionário contava com uma pergunta sobre a divulgação do nome dos(as/es) respondentes. Grande parte solicitou o sigilo ou utilização de pseudônimo. Neste sentido, manteremos aqui todos os nomes em segredo.

exposições e residências, era nítida a participação quase que por completo de outros artistas brancos e de classe média. E, dessa forma, a estrutura se mantém, por isso a grande maioria dos artistas presentes em exposições, em acervos institucionais, representados por galerias, portanto, vivendo dignamente do seu trabalho, ainda é branca! Atualmente é possível perceber a inclusão de artistas negros no circuito, mas estes percorrem um caminho bem mais longo e árduo.

**Respondente 3:** No Brasil somos um povo miscigenado e é muito difícil fazer uma distinção racial nas artes pois acredito que o fazer artístico é livre. Temos todos origens diversas.

De algumas das respostas acima, em especial a 3, é nevrálgico perceber o sucesso do mito da *democracia racial brasileira*. Entendido como um país cuja população é bastante miscigenada, vigora ainda hoje a ideia de que o Brasil seria uma espécie de paraíso racial, em virtude de tal miscigenação e da falta de movimentos de separação racial explícitos como o Apartheid ou as Jim Crown. Porém, autores como Abdias Nascimento (1978; 1980), Lélia Gonzalez (2020) e Virgínia Leone Bicudo (2010 [1945]) há décadas demonstraram a existência do racismo no país, já que ter a pele escura no Brasil significa ser alvo de violências de teor racial, o que implica em ocupar piores postos de emprego, habitar espaços precários, ser vítima de mortes violentas, sofrer com caracterizações pejorativas de si e mesmo ser apagado da história quando tratamos dos espaços legitimados de poder, como a esfera da arte.

Há ainda aquelas respostas, como a 1, que não tratam de uma suposta *democracia racial*, mas que se voltam ao universo da arte onde reinariam outras regras, as quais diriam respeito ao amor pela arte, ao talento, à criatividade e ao dom. Nesta trilha, os conceitos cunhados na arte para legitimar artistas e suas produções assentados em juízos de gosto de especialistas em arte, com seus critérios sobre beleza, profundidade, geometria e cores, faria com que este universo quase sagrado da arte não fosse afetado por outras questões. Todavia, lembremos que juízos de gosto são profundamente subjetivos e dizem respeito também a posição ocupada no mundo social por seus criadores e divulgadores. Encarando, de fato, esta construção subjetiva, que se torna norma social a partir das interações no universo da arte, podemos perceber que grande parte daqueles profissionais que dirigem as instituições artísticas, como curadores, colecionadores, críticos de arte, docentes de artes e artistas, são pessoas brancas, cuja construção enquanto indivíduos no mundo passa pela ocupação de um lugar privilegiado em termos de poder, e que as construções de gosto feitas por estes indivíduos nada terão de isenção. Reunidos, formulando as regras da arte, este conjunto massivamente branco de pessoas pauta suas construções subjetivas em padrões a partir de si e da *branquitude* que lhes abarca.

Argumento, assim, que mesmo que um trabalho de arte seja arte, como diz o respondente 1, os critérios de gosto construídos para legitimar tais trabalhos de arte passam por uma constituição coletiva que é pautada, massivamente, pelos critérios de mundo de pessoas brancas, o que favorece outras pessoas brancas que atendem a estes critérios tomados como sagrados e isentos. Pessoas brancas que ocupam lugares de poder definem os critérios do que deva ser entendido como Arte, criando e difundindo juízos de gosto que não necessariamente são abertos a construções de mundo que não sejam pautados nos pilares ontológicos e epistemológicos do mundo moderno ocidental constituídos em favor da *branquitude*, como argumenta Denise Ferreira da Silva ao longo de seu livro *A Dívida Impagável* (2019).

Este mesmo entendimento aparece na resposta conferida pelo respondente 2 que traz as desigualdades produzidas a partir do racismo no Brasil em sua compreensão de que no universo da arte, como na sociedade envolvente, a questão racial importa e não apenas pelo racismo simples e puramente, aquele desferido por meio de injúrias, mas também pelo acesso desigual à educação de qualidade e à renda que permita uma vida digna, fatos que dificultam a circulação de pessoas racializadas em espaços de poder, como é o caso da esfera legitimada da arte contemporânea nacional. A resposta 2 advém de uma pessoa autodeclarada como não branca e demarca o desconforto e os problemas de circulação pelos espaços de arte em busca de sua legitimação. Reflete, assim, um caminho próximo aos entendimentos acerca das intersecções entre raça, classe e gênero, como o fazem inúmeras teóricas feministas negras e não brancas ao redor do mundo, como Angela Davis (2016), bell hooks (2019), Françoise Vergès (2020), Lélia Gonzalez (2020), Patricia Hill Collins (2019) e o coletivo Combahee River (2019 [1977]).

Os feminismos negros/não brancos têm, portanto, resumidamente, indicado que as opressões são multifacetadas e simultâneas com bases raciais, de gênero, classe e sexualidade (entre outros marcadores sociais de diferença) e conferem posições desiguais aos indivíduos na sociedade. Sendo assim, tomando este entendimento, é possível retornar à resposta 2 e compreender que no universo da arte, como na sociedade em geral, pertencer a grupos minoritários em termos de acesso ao poder confere lugares distintos também para artistas cujas racialidade, gênero e classe se distanciam daquelas marcas de quem detém o poder. Destarte, os donos do poder, nesse caso, são aqueles que se aproximam do perfil que, como acima explicitado, é mais comum entre artistas legitimados com trabalhos no acervo do MAC-CE, ao menos entre os(as/es) 30,86% dos(as/es) artistas que esta pesquisa conseguiu alcançar.

### 9.5 QUILOMBO CEARENSE – PESQUISA E DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA

A partir dos dados da pesquisa e compreendendo que os museus, constituídos ainda no século XIX, tinham diretrizes ligadas ao processo de colonização (SCHWARCZ, 1993; MBEMBE, 2020; MARZIALE, 2021) em virtude da *colonialidade* do poder e do saber (QUIJANO, 2009), ainda no século XXI eles estão passando por um período de contestação que advém de vozes e ações de pessoas negras, indígenas, pardas e não brancas. Assim, novamente, repito a pergunta: quais memórias seduzem e, por isso, são salvaguardadas? Como visto por meio dos dados acerca de 30,86% dos(as/es) artistas cujos trabalhos compõem o acervo do MAC-CE, é possível notar que tais memórias pertencem, em maior número, a homens brancos e cisgêneros. Com isto em mente, a partir do convite da curadora do museu, Cecília Bedê, e da assistência das duas bolsistas de Iniciação Científica, esta pesquisa, antes de ser divulgada em formato de texto, foi apresentada como exposição no museu, sob o título *Quilombo Cearense*. Cabe, então, saudar a iniciativa do MAC-CE que abriu suas portas para ter seu acervo analisado e questionado, compreendendo sua importância e a necessidade de revisão das escolhas feitas, demonstrando suas fragilidades e buscando transformação.

Compreendendo que o *paradigma do cubo branco*<sup>128</sup> é regra tática no universo da arte contemporânea, seja no Ceará, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Tóquio ou em Nova Iorque, buscamos quebrar este dogma, não apenas por meio dos trabalhos dos(as/es) artistas que eram todas pessoas não-brancas, mas também por meio das cores utilizadas nas paredes e mobiliário da exposição. Queríamos, então, escurecer ao máximo possível o cubo outrora branco, demarcando a necessidade de revisão dos dogmas da arte contemporânea (imagens 1, 2, 3 e 4).

---

128 Ver: Brian O’Doherty (2002).

**Imagens 1, 2, 3 e 4: Vistas de parte da exposição *Quilombo Cearense* no MAC-CE.**



Fonte: Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Fotógrafo: Luiz Alves.

A exposição contou, portanto, com 85 trabalhos de 26 artistas, dentre eles(as/us) 19 cujos trabalhos pertenciam a coleção do MAC-CE, 4 cujas obras eram da coleção da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE) e foram inseridos na exposição por seu valor histórico no campo da arte cearense, além de mais 3 artistas que foram convidadas a participar da exposição e, assim, doaram alguns de seus trabalhos para a coleção do museu. E aqui cabem algumas explicações. É fundamental dizer que na coleção do MAC-CE contamos, a partir de nossos dados, um pequeno número de mulheres racializadas, sejam elas cisgêneras ou transgêneras, negras, indígenas, pardas, asiáticas, ou seja, pessoas não-brancas de uma forma geral. Eram 4 somente: três mulheres cisgêneras e uma travestigênera. Assim, convidamos mais 4 mulheres que se entendem como negras e pardas para a exposição. Com isto, buscamos chamar a atenção para a necessidade de ampliação das políticas públicas de aquisição de obras para o museu, renovando, efetivamente, sua coleção.

Esperamos que com isto o poder público estadual compreenda que é urgente o investimento para a ampliação da equipe do museu, como também de sua coleção, atentando para as ausências desta coleção que urgem serem sanadas. Maria Cecília Felix Calaça, Maria Macêdo e o coletivo Terroristas del Amor doaram três trabalhos para o museu, mas estas obras não deveriam ter sido doadas, elas deveriam ter sido adquiridas. O sustento dessas e outras(os/es) artistas depende também desses investimentos. A arte não deveria ser compreendida como mera ação frugal, mas como Trabalho e, desse modo, deve ser paga, de forma a garantir a sobrevivência de artistas que não deveriam viver apenas de visibilidade, já que possuem contas a pagar



e precisam de dignidade e dinheiro no bolso para a manutenção de suas vidas e, com isto, de sua produção. Ao convidarmos as artistas, cabe dizer, conseguimos deslocar uma pequena verba de produção que auxiliou a produção das obras, mas o valor deveria ter sido outro, muito outro. Ademais, com o convite às mencionadas artistas, visamos alterar a história institucional que vem sendo contada pela coleção do MAC-CE, uma das principais instituições museológicas do estado do Ceará e que, com isso, é responsável por legitimar linguagens, obras e artistas, ou seja, por narrar a história da arte ao público especializado ou não em artes. Um dever artístico e educacional por excelência, efetivamente conectado com a epígrafe deste texto.

Neste sentido, se as memórias que seduzem ainda são brancas, masculinas e cisgêneras, há um processo de transformação em curso e pessoas racializadas fora do espectro branco, bem como mulheres e pessoas trans vêm agindo para alterar tais padrões que têm salvaguardado majoritariamente as memórias masculinas, brancas e cisgêneras. Destarte, ao nomear a exposição de *Quilombo Cearense* quisemos localizar onde seria este quilombo em termos geográficos, mas, além disso, quisemos atentar para a ideia de aquilombamento. Compreendo, então, que os quilombos são historicamente espaços de resistência e transformação, de luta por mudanças sociais, logo, este termo carrega um forte simbolismo que representa o tipo de mudanças que almejamos para a MAC-CE, mas não somente: para o campo da arte contemporânea mais geral.

## 9.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa não foi possível, por carência de informações e falta de retorno, abarcar todos(as/es) 269 artistas cujos trabalhos compõem o acervo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Entretanto, obtivemos informações acerca de 30,86% dos(as/es) artistas presentes no acervo em questão, um número que tem sua importância e contribui para o entendimento dos questionamentos levantados na pesquisa. Conforme explicitado, o perfil dos(as/es) 30,86% de artistas diz respeito a homens, brancos e cisgêneros. Destarte, com a pesquisa foi possível constatar que, como o gênero, a racialidade importa no universo da arte quando o assunto é a legitimação de seus(suas/sues) artistas.

Cabe, assim, novamente questionar: quais as memórias que seduzem e, por isso, são salvaguardadas? Em uma sociedade como a brasileira em que ainda é presente um discurso acerca de uma suposta *democracia racial* e se tratando de um campo como o da arte sobre o qual impera certo entendimento de que este seria um universo mais livre de preconceitos, é nevrálgico o entendimento de que tais argumentos são falaciosos. Afinal, como visto e argumentado ao longo deste texto, a sociedade brasileira possui uma forte presença do racismo em suas estruturas. Além disso, o universo da arte possui suas regras, as quais majoritariamente vem sendo historicamente produzidas

## CAPÍTULO 9 QUAIS MEMÓRIAS SEDUZEM?

por pessoas brancas. Sendo assim, as contestações advindas de pessoas racializadas fora da *branquitude* parecem ter respaldo na realidade vivenciada no campo da arte contemporânea brasileira, que têm legitimado mais fortemente pessoas que partilham dos privilégios da *branquitude*. Deste modo, há muito que ser feito para a transformação efetiva dos museus para que as memórias que seduzem, são protegidas, pesquisadas, ensinadas e contempladas abarquem aquelas de pessoas que vêm sendo há séculos oprimidas e depauperadas em sua vivência na sociedade brasileira em virtude de sua racialidade, bem como de sua identidade de gênero, afinal, não esqueçamos das pessoas trans que têm ficado de fora desses espaços legitimados da arte nacional.

Mais pesquisas ainda precisam ser fomentadas e realizadas no campo da sociologia da arte entrecruzando a questão racial. Acompanhar as contestações advindas de grupos minoritários em termos de poder, como as pessoas racializadas fora da *branquitude* e as pessoas trans, é fundamental para a efetiva compreensão das regras de funcionamento do campo da arte, objeto de preocupação e pesquisa da sociologia da arte. Pesquisas como esta realizada no MAC-CE deveriam, portanto, ser replicadas em outras instituições em território nacional. Somente assim conseguiremos ter um entendimento mais complexo e nuançado dos processos que fazem algo ser considerado Arte e os indivíduos serem considerados Artistas. Por fim, cabe dizer que a esta seara de pesquisa sociológica mais experimentações de divulgação científica, como a exposição realizada no âmbito desta pesquisa aqui apresentada, merecem investimento, posto que assim podemos tentar atingir maior número de pessoas com nossos projetos e seus resultados, fomentando debates e reflexões para além dos muros das universidades e publicações acadêmicas. Se pesquisamos arte, porque não divulgar arte e os resultados das investigações artisticamente?

### 9.7 REFERÊNCIAS

BECKER, Howard S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, (1982), 2018.

BICUDO, Virgínia. *Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo*. MAIO, Marcos Chor (Org.). São Paulo: Editora Sociologia e Política, (1945), 2010.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COLETIVO COMBAHEE RIVER. “Manifesto do Coletivo Combahee River”. Tradução: Stefania Pereira e Letícia Simões Gomes. São Paulo: PLURAL, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, v. 26.1, 2019 (1977), p. 197-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159864/154434>. Acesso em: 27 de maio de 2022.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: ensaios, intervenções e diálogos*. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HEINICH, Nathalie. “Práticas da Arte Contemporânea: Uma Abordagem Pragmática a um Novo Paradigma Artístico”. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n. 02, 2014, p. 373-390. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-38752014000200373&lng=en&nrm=iso&tIng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752014000200373&lng=en&nrm=iso&tIng=pt). Acesso em: 27 maio. 2022.

HILL COLLINS, Patricia. *Pensamento Feminista Negro*. DIAS, Jamille (tradutora). São Paulo: Boitempo, 2019.

HOOKS, bell. *Olhares negros – raça e representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARCONDES, Guilherme. *Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea*. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia), PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

MARCONDES, Guilherme. Conexões de cura na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: *Arte & Ensaios*, vol. 26, nº 40, 2020a.

Marcondes, Guilherme. *Arte contemporânea e legitimação: o caso das jovens artistas*. Campinas: Cadernos Pagu, nº 60, 2020b.

MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Telha, 2021.

MAYAYO, Patricia. “En busca de la Mujer Artista”. In: Mayayo, Patricia. *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Madri, Cátedra, 2003.

MARZIALE, Nicole. A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia. Perspectivas de mudança? Fortaleza: *O público e o privado*, nº 38, 2021.

MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. São Paulo: n.-1 Edições, 2020.

## CAPÍTULO 9 QUAIS MEMÓRIAS SEDUZEM?

MOURA, Clovis. *Rebeliões da Senzala: Quilombos, Insurreições, Guerrilhas*. São Paulo: Anita Garibaldi, (1959), 2014.

NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do Negro Brasileiro – Processo de um Racismo Mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980.

NOCHLIN, Linda. *Why There Have Been no Gratests Women Artists? Art and Sexual Politics*. New York, Macmilan Publishing Co, 1973.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco – A ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. *In: Santos, Boaventura de Sousa & Meneses, Maria Paula (Orgs.). Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (50), São Paulo, 2002, p. 143-159. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/VynXp7ZkxLLm8jSKW6kXyWQ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 maio. 2022.

SOFIO, Séverine. “Como ter Sucesso nas Artes sem ser um Homem? Manual para Artistas Mulheres do Século XIX”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (71), São Paulo, p. 28-50, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152629/149113>. Acesso em: 27 maio. 2022.

VERGÈS, Françoise. *Um Feminismo Decolonial*. DIAS, Jamille; CAMARGO, Raquel (tradutoras). São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: UNB, vol. 1, 1999.

ZOLBERG, Vera. *Para uma Sociologia das Artes*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.



Nesse contexto, os projetos de intervenção urbana na região evocaram seu passado histórico e destacaram seus bairros como parte de um período colonial preservado. Como debatido em outras ocasiões, tanto o projeto SAGAS como o Corredor Cultural deram destaque aos imóveis e arquitetura locais e também evocaram a imagem do centro antigo como uma “Ouro Preto perdida” (ROCHA; SANT’ANNA, 2016). Embora retome os projetos anteriores, novos sentidos para a Zona Portuária foram incorporados ao projeto Porto Maravilha. O imenso plano de renovação urbana proposto para a área, a partir dos megaeventos, envolveu amplos impactos sobre o mercado imobiliário da região, e se deparou com intensas críticas aos processos de gentrificação que vinham a reboque.

Para além das intervenções estruturais, o Porto Maravilha, ao contrário dos projetos anteriores, procurou absorver as críticas e entrar em consenso com os movimentos sociais que chamavam a atenção para a violência de remoções, ao mesmo tempo que reivindicavam uma memória negra para a região portuária. Diante das lutas pelo direito à cidade que sacudiram o Rio de Janeiro na segunda década do século XXI, o Porto Maravilha passou a evocar a região como local de resistência, valorizando, por meio de financiamentos de projetos e instituições, a cultura e a herança afro-brasileira da localidade.

De fato, após a divulgação da inclusão de recursos da iniciativa privada e da criação dos CEPACS (Certificados de Potencial Adicional de Construção), em 2011, surgiram as primeiras e mais expressivas críticas ao projeto. Organizações não-governamentais passaram a representar grupos atingidos pelos processos da intervenção ocorridos na região, chamando a atenção para a especulação imobiliária e para as remoções no Morro da Providência. Dessa forma, políticos e ONGs se tornaram porta-vozes da população local contra o processo de *gentrificação* da região portuária.

Numa concepção de gestão municipal que mediava interesses para criação de um polo centrado na circulação de economia criativa, a memória africana foi incorporada pela prefeitura através da criação do *Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana* no Rio de Janeiro e do apoio financeiro a projetos sociais e culturais da região, alguns deles promovidos por meio do MAR e com financiamento da Companhia de Desenvolvimento Urbano do Porto do Rio de Janeiro – CDURP. Ao mesmo tempo, no entanto, o processo de negociação despejava inúmeros moradores visando “a adequação da área a seu papel de abrigar novos edifícios para compor o *skyline* desejado para a cidade, considerando-se as estratégias de *branding* (grifo nosso) do Projeto, assim como para delinear novos usos e usuários para esta área” (SANT’ANNA & XIMENES, 2018, p. 481).

Portanto, foi por intermédio do projeto Porto Maravilha que a região portuária passou pela mais profunda obra de intervenção urbana. Assim, em meio a todas essas críticas, a prefeitura anunciaria, em 29 de novembro de 2011, a criação do

*Circuito Histórico e Antropológico da Herança Africana no Rio de Janeiro*, logo após a redescoberta do Cais do Valongo, local do desembarque de africanos escravizados, que funcionou entre os anos de 1800 a 1831. Em 2017, o Cais foi alçado à Patrimônio Mundial da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). O Circuito era constituído por: Centro Cultural José Bonifácio (CCJB); Cemitério Pretos Novos (IPN); Cais do Valongo e da Imperatriz; Jardim do Valongo; Largo do Depósito e Pedra do Sal.

Na memória da cidade, o Cais do Valongo iniciou suas atividades por volta de 1800 até 1831, foi o local de desembarque e comércio de africanos escravizados. O mercado se intensificou a partir dessa construção, e o Valongo foi a porta de entrada para mais de 500 mil africanos. Para o desembarque de D. Teresa Cristina, futura esposa de D. Pedro II, foi feito o primeiro aterramento em 1843. Já no século XX, em 1911, o cais foi aterrado novamente, na reforma de Pereira Passos. Apenas em 2011, já no século XXI, durante as obras de reurbanização do Porto Maravilha, o Cais do Valongo foi redescoberto e, em 20 de novembro de 2013, alçado à Patrimônio Cultural da cidade do Rio de Janeiro, por meio do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH).

## 10.2 O MUSEU DE ARTE DO RIO E A MEMÓRIA AFRICANA

Inaugurado em 2013, o MAR foi concebido a partir do modelo de Barcelona 1992, foi parte de um projeto de renovação da cidade para a sede das Olimpíadas de 2016 e foi visto como oportunidade para a construção de uma capital cultural. Fundado no bojo das reformas urbanas para receber megaeventos, o museu foi recebido por inúmeras críticas no momento de sua fundação (SANT'ANNA, 2013). A ameaça de gentrificação e os movimentos contra remoções executadas no Morro da Providência chamaram a atenção para o primeiro equipamento cultural fundado no Porto Maravilha, sob a ótica de construção de um polo de criatividade. Assim, a Escola do Olhar surgia na busca de dialogar com os moradores da região portuária e o MAR passaria a realizar diversas atividades como cursos de formação, oficinas, apresentações musicais, palestras e visitas guiadas aos locais do Circuito de Herança Africana.

Como será mostrado ao longo deste capítulo, o MAR se inclui em uma série de iniciativas que buscaram incorporar ao Porto Maravilha discursos contra-hegemônicos, atuando para forjar consensos dentro da cidade em um contexto em que o MAR e o Porto Maravilha começavam a ser criticados. Assim, incorporando respostas às críticas que começavam a surgir, o MAR foi inaugurado com uma mostra dedicada a discutir o espaço urbano. Com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, a mostra foi intitulada *O Abrigo e o Terreno* e contava com mostras de coletivos de artistas e intensa discussão sobre processos de gentrificação, ocupações urbanas e o direito à cidade.

Desse modo, o museu tem se dedicado a incluir em suas exposições trabalhos que dialoguem com discussões identitárias e narrativas decoloniais e sobre a história



da Zona Portuária carioca. Alguns exemplos são: *Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia* (05/2014 a 05/2015); *Mulambö – Tudo Nosso* (08/2019 a 12/2019); *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena* (05/2017 a 03/2018); *O Rio do samba: resistência e reinvenção* (04/2018 a 04/2019); *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* (11/2018 a 03/2019); *Rosana Paulino: costura e memória* (04/2019 a 09/2019); *O Rio dos Navegantes* (05/2019 a 04/2020) e a exposição mais recente *Pardo é papel* (11/2019 a 05/2020).

Em entrevista, Clarissa Diniz,<sup>130</sup> ex-curadora do MAR entre os anos de 2013 a 2018, conta sobre a sua trajetória no museu e também sobre os processos de decisão da equipe administrativa. Segundo ela, foi principalmente na administração de Paulo Herkenhoff que a aproximação por debates identitários se tornou uma política da instituição:

Então (...) foi tendo cada vez mais um compromisso com as políticas identitárias. Essas políticas identitárias não estavam pensadas em 2011, 2012, mas desde que eu entrei, que Janaína entrou, que a Escola do Olhar se formou, que as exposições começaram a acontecer, à medida que as coisas foram acontecendo, elas foram se firmando cada vez mais (DINIZ. Entrevista realizada em dezembro de 2019).

Com efeito, Clarissa Diniz tem um papel fundamental na construção da política identitária do MAR. Em 2011, ela já havia sido contratada pela Fundação Roberto Marinho para trabalhar no projeto inicial do museu. Como aponta Miranda, Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz já haviam trabalhado juntos em outros projetos além do MAR, e talvez o trabalho mais marcante tenha sido a exposição *Contrapensamento Selvagem*, em 2011, no Itaú Cultural (2020, p. 160). Miranda (ibidem) classifica cinco núcleos no programa de curadorias do MAR, enquanto Herkenhoff dirigia a instituição entre 2013 a 2016, são eles:

1. Núcleo Rio de Janeiro, que normalmente ocupa o 3º andar: é a primeira sala de exibição pela qual os visitantes passam ao entrar na instituição (ali foi exibida *Rio de Imagens* e depois *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*) (grifo nosso).
2. Revisão historiográfica da arte: tentativa de mostrar aqueles que estão fora das narrativas hegemônicas, as exposições têm compromisso com revisão de historiografia da arte e, assim, trazem nomes ou períodos pouco conhecidos ou esquecidos.
3. Um núcleo que explora a própria coleção do MAR: exposições que testemunham o crescimento da coleção com a Vídeos da coleção MAR.
4. Exposições individuais de jovens artistas, no intuito de comissionar obras como foi o caso das exposições de Yuri Firmeza, Berna Reale e Grupo Empreza.

---

130 Entrevista concedida à Sabrina Parracho, Ana Miranda e Vitória Barenco, em dezembro de 2019.

5. Núcleo com exposições transversais, que atravessam uma ou as outras linhas curatoriais, trazendo uma perspectiva múltipla, como foi a série de exposições Arte e sociedade no Brasil que contou com três mostras ao longo dos anos (MIRANDA, 2020, p. 168).

Apesar das efetivas mudanças no discurso político e simbólico do MAR a partir de 2013, houve uma série de dificuldades que provocaram desgastes internos na instituição. Segundo Miranda,

além das dificuldades financeiras, um processo de muito conflito, muita violência e assédios foi sofrido pelos funcionários e funcionárias que buscaram institucionalizar as críticas e descolonizar o museu, respondendo aos anseios da sociedade (MIRANDA, 2020, p. 169).

O ano de 2016 foi, no entanto, difícil para a arte brasileira. Além do *impeachment* de Dilma Rousseff e do autoritarismo que tomou conta do Brasil, o ano de eleições municipais foi marcado pela polarização do país, dividido entre “coxinhas” e “petralhas”. Nos anos que se seguiram, o teor político foi se tornando mais conservador e com essa plataforma Marcelo Crivella assumiu a prefeitura do Rio em 2017. Censuras às exposições foram marcantes naquele ano.

As exposições *Lugares do delírio* e *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* tiveram algum destaque no MAR em 2017. Ambas com temas sociais, davam continuidade ao trabalho realizado por Paulo Herkenhoff nos anos anteriores. No entanto, na perspectiva de Clarissa Diniz, os temas vão sendo esvaziados em nome do que a curadora qualificaria como uma valorização do belo. Em 2017 também foram exibidas: *Meu mundo teu – Alexandre Siqueira; O nome do medo; Da abstração ao neoconcretismo; Feito poeira ao vento/Fotografia na Coleção MAR; Claudio Paiva – O Colecionador de linhas*. É evidente a diminuição de exposições e do orçamento do museu a partir de 2017, e com tantos obstáculos sejam financeiros ou políticos, Evandro Salles em 2019, anuncia sua saída em uma nota publicada em redes sociais:

Deixo o posto em meio à uma profunda crise financeira e política vivida pela instituição, devido às dificuldades insuperáveis do poder público em entender o papel cultural, educacional e socioeconômico do museu para a cidade e o país e atender às suas necessidades básicas de manutenção. Nesse momento de profundo desmantelamento dos aparatos culturais e artísticos brasileiros, é fundamental e urgente que possamos discutir a significação da arte e da cultura e, dentro desse universo, o papel de um museu de arte e cultura visual para uma cidade, uma sociedade, um país.<sup>131</sup>

---

131 Nota divulgada por Evandro Salles. Fonte: Pamplona, Nicola. In: Diretor do Museu de Arte do Rio deixa posto com críticas à prefeitura (03/11/19). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/diretor-do-museu-de-arte-do-rio-deixa-posto-com-criticas-a-prefeitura.shtml>. Acesso em: 27 maio. 2022.

Como aponta Sant'Anna (2019), “o próprio repertório crítico da arte tem extrapolado as fronteiras típicas das esferas autônomas de produção artística, encontrando eco tanto em novos atores sociais quanto em agentes do sistema da arte” (p. 118). Desta forma, três exposições do Museu de Arte do Rio exibidas entre 2018 a 2020 se destacam em discutir questões raciais. São elas: *O Rio do samba: resistência e reinvenção* (04/2018 a 04/2019), *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* (11/2018 a 03/2019) e *Pardo é papel* (11/2019 a 05/2020).

O MAR abriu a exposição *O Rio do Samba – resistência e reinvenção* em comemoração pelo centenário da criação do Samba e também pelos dez anos de reconhecimento como patrimônio cultural do Estado Brasileiro, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Sob curadoria de Nei Lopes, Evandro Salles, Clarissa Diniz e Marcelo Campos e gestão do Instituto Odeon, a exposição perfazia uma narrativa sobre a trajetória do samba até os dias de hoje, a partir do período colonial, do qual as religiões afro-brasileiras preservaram seus cantos que inspiraram as primeiras rodas e as primeiras letras do samba. O samba que resiste e se reinventa, no Brasil pós-escravidão, no período moderno, no qual o samba aparece como símbolo nacional, na resistência e perseguição na ditadura militar, e hoje com o surgimento de novos ritmos e a longa busca pela sua tomada de reafricanização.

No entanto, como aponta Clarissa Diniz em entrevista, a exposição foi um processo de negociação. *Dja Guatã Porã*, inaugurada no ano anterior, havia sido centrada na identidade indígena, trazendo para o principal andar do museu uma mostra que incorporava reivindicações de ordem política e estava centrada em atores sociais portadores da defesa de uma identidade indígena contemporânea. Embora para Clarissa Diniz a mostra tenha importância central em uma agenda de museus decoloniais que efetivamente compartilham a curadoria e desmontam hierarquias muito estabelecidas no campo da arte, a mostra teve recepção limitada na imprensa, encontrando resistência no Conselho do Museu e se deparando com críticas dos próprios diretores que consideravam a mostra “horrorosa”, com “obras feias”, às quais “faltava impacto”<sup>132</sup>. A recepção negativa da mostra teria criado barreiras a uma mostra sobre o samba que se estabelecesse nos mesmos moldes, segundo Clarissa:

A gente tentou fazer de Samba... Na Escola do Olhar, a gente tinha um outro projeto para a exposição mais à la Dja Guata, que era uma construção colaborativa, não uma narrativa iconográfica, como foi, mas uma narrativa afetiva e de memória. Esse era o projeto.

No entanto, ainda segundo Diniz, a recepção negativa de *Dja Guata Porã* dentro da própria instituição criaria entraves para realização de uma nova exposição nos mesmos moldes. Vale ainda notar que também naquele ano, se adensavam os conflitos

---

132 Afirmações de Clarissa Diniz em entrevista.

entre o museu e a nova gestão municipal de Marcelo Crivella que assumiria a prefeitura em 2017. Naquele ano, a polêmica em torno do *Queer Museum*, cancelado pelo Santander em Porto Alegre, chegava ao MAR. A esse respeito, o prefeito declarou: “Saiu no jornal que [o *Queer Museum*] vai ser no MAR. Só se for no fundo do mar”.<sup>133</sup> Com assento no conselho do museu, a prefeitura conseguiu fazer-se ouvir e vetar a realização da mostra.

Também quanto às iniciativas do museu frente à valorização da herança africana, o MAR e a prefeitura pareciam buscar visões opostas. Se no MAR a ênfase na região dava visibilidade aos contornos da herança africana, mesmo que de modo pouco crítico na visão de Clarissa Diniz, no âmbito da prefeitura, as polêmicas em torno do apagamento dessa memória ganhavam a imprensa. No mesmo ano em que o MAR fazia com imensa repercussão a mostra sobre o Samba, a prefeitura vetava o reconhecimento da Pedra do Sal como patrimônio municipal. Conforme salientava o jornal O Estado de São Paulo, em 29 de junho de 2018, o veto vinha junto com outras tomadas de posição que colocavam a prefeitura “em pé de guerra” com o movimento negro.<sup>134</sup>

Se, conforme discutido em outras ocasiões (ROCHA & SANT’ANNA, 2016), a secretaria de cultura e o planejamento urbano nos mandatos de Eduardo Paes haviam primado pela criação de consensos e pela pactuação de acordos numa agenda de conciliação focada no mercado e na economia criativa, o governo Crivella se marcaria, junto com a radicalização do país, pelo apagamento de determinados setores da sociedade carioca e pelo que alguns caracterizaram por tomadas de posição centradas na intolerância religiosa (GOMES & LEITE, 2019). Tensões e conflitos se adensariam, dessa forma, com cortes efetuados pela municipalidade no financiamento ao museu, e o MAR finalmente abriria suas portas para a mostra *Tia Lúcia*, mesmo que na pequena sala de exposições da biblioteca na Escola do Olhar e já sem a presença de Clarissa Diniz.

A pequena mostra em homenagem à Tia Lúcia, artista popular da região portuária, ocorreu na biblioteca da Escola do Olhar no MAR, durante um período de cinco meses (11/2018 a 03/2019), sob curadoria de Izabela Pucu e Bruna Camargos, da Coordenação de Educação. A baiana Lúcia Maria dos Santos chegou no Rio ainda criança. Aos oito anos já trabalhava como babá, foi também professora de artes e artesanato e vendedora de cocada. Além desses trabalhos, Tia Lúcia era conhecida por suas participações em festejos e atividades culturais na região portuária onde exibia seus trabalhos artísticos. Realizou exposições no Instituto Pretos Novos e no antigo

---

133 Martín, María. In: Crivella veta no Rio a exposição Queermuseu, censurada em Porto Alegre. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353\\_975386.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html). Acesso em: 27 maio. 2022.

134 Jansen, Roberta. In: Veto de Crivella a reconhecimento da Pedra do Sal como patrimônio abre guerra com movimentos. Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,veto-de-crivella-a-reconhecimento-da-pedra-do-sal-com-patrimonio-abre-guerra-com-movimentos,70002377404>. Acesso em: 27 maio. 2022.

Centro Cultural José Bonifácio, atual Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB). Tia Lúcia faleceu em 2018 aos 84 anos. Assim, a mostra em homenagem a Tia Lúcia exibiu desenhos, pinturas, obras, vídeos, documentos, itens pessoais e fotografias da artista.

Na mostra sobre Tia Lúcia, com o MAR sob direção de Evandro Salles, Diniz afirma que a exposição ocorreu com muita negociação, principalmente referente ao espaço onde a exposição ocorreria, numa sala de menor destaque, dentro da biblioteca da Escola do Olhar. Portanto, podemos observar que ainda que uma das diretrizes que a instituição buscou seguir tenha sido dialogar com questões identitárias e também com a população da região Portuária, pode-se questionar qual o lugar que a instituição disponibiliza para os artistas da região, artistas populares que não participam dos grandes circuitos museais. Ainda que a pauta decolonial tenha efetivamente se tornado evidente na política expositiva do museu, negociações internas esbarravam em limitações dentro da própria instituição, constituindo disputas e fluxos de agentes que entravam e saíam do MAR, compondo ainda assim parte de sua história.

A exposição de Tia Lúcia só se torna possível após o gesto de Clarissa Diniz de abandonar o cargo no museu, e após a entrada de Izabela Pucu com um discurso radical de inclusão de crítica institucional no museu, e, sobretudo, após gestos de radicalização do MAR frente às posições da prefeitura. De fato, os últimos anos de Evandro Salles à frente do MAR parecem responder aos gestos da prefeitura de apagamento da memória africana. Se a exposição *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* ocuparia a pequena sala da biblioteca, duas grandes exposições com discursos que discutem questões afro-identitárias marcariam a programação do MAR em 2019: de um lado, a mostra *Rosana Paulino: A Costura da Memória*, ficaria em cartaz de abril a setembro de 2019; de outro, a mostra *Pardo é Papel*, de Maxwell Alexandre, seria inaugurada em novembro daquele ano, ganhando versão virtual durante a pandemia de 2020.

Com o corte de verbas em 2019, o MAR diminuiu o número de exposições e mostras, são elas: *FLUXO* (05/2019 – 12/2019); *Rosana Paulino: A Costura da Memória* (04/2019 – 09/2019); *Mulambö – Tudo Nosso* (08/2019 – 12/2019); *Spider* (11/2019 – 03/2020); *O Rio dos Navegantes* (05/2019 – 05/2020) e *Pardo é Papel* (11/2019 – 05/2020). Se, em 2018, a discussão em torno de identidade racial havia sido tematizada nas exposições sobre o Samba e o MAR de Tia Lúcia, em 2019, tal discussão, claramente rejeitada pelas políticas municipais, ganharia vulto em duas grandes exposições no museu. De um lado, a mostra *Rosana Paulino: A Costura da Memória*, inaugurada em abril daquele ano chamaria a atenção para o lugar da mulher negra no campo da arte, de outro, *Pardo é Papel* daria protagonismo a Maxwell Alexandre, chamando a atenção para questões raciais e os espaços da periferia no museu. Como apontado por Ana Miranda, destaca-se que algumas dessas exposições são marcadas por debates raciais:

Chama a atenção que, dentro das exposições inauguradas em 2019, a temática da identidade racial e do existir periférico negro tenha estado presente em três individuais de artistas negros: uma da consagrada Rosana Paulino, *Costura da Memória*; outra do jovem artista Mulambo, realizada na sala de exposições da biblioteca, uma sala de exibição menos importante de acesso gratuito e com números de visitas menores; e a última individual, em novembro, *Pardo é Papel*, de Maxwell Alexandre. Em *O Rio dos Navegantes*, a temática identitária negra foi uma das pautas também abordadas pela mostra, que viu vários aspectos do Rio de Janeiro como cidade portuária ao longo das histórias das perspectivas de vários povos. Já a mostra *Fluxos* deteve-se, principalmente, ao tema da instalação interativa com o público (2020, p. 203).

O jovem artista plástico carioca Maxwell Alexandre é o autor da mostra *Pardo é papel*, exibida no MAR de novembro de 2019 a maio de 2020. As obras fazem parte do acervo do MASP, Pinacoteca de São Paulo, Perez Museu, MAM-RJ e já foram exibidas no Museu de Arte Contemporânea de Lyon. Recentemente o artista participou da exposição coletiva *Have You Seen a Horizon Lately?*, no Museu de Arte Contemporânea Africana, no Marrocos. A mostra é resultado de uma residência artística na *Delfina Foundation*, instituição londrina, e promovida pelo Instituto Inclusartiz, com patrocínio da PetraGold. O artista também recebe menção da revista Forbes ao destacá-lo como um dos jovens abaixo dos 30 anos mais influentes na categoria de artes plásticas. Maxwell, morador da Rocinha, iniciou *Pardo é papel* em 2017, ao pintar autorretratos em folhas de papel pardo. A alusão ao suporte de pinturas e à categoria de descrição racial fazem com que se perceba diante de um ato político:

Pintar corpos negros sobre papel pardo. Os estigmas são assumidos e revertidos. A cor da pele negra, confundida com a cor do papel, retorna como condição de resistência, como reação: “pardo é papel”. Congregam-se, assim, arte e cultura, forma e subjetividade<sup>135</sup>.

Maxwell traz várias referências para suas obras. Além de artistas do rap, em suas gravuras mostra o seu cotidiano, críticas sociais, referências a Elza Soares e Marielle Franco. Algumas características das suas obras destacam-se: personagens sem rostos, reflexos dourados e a utilização de produtos precários como graxa e betume, por exemplo.

O processo criativo de Maxwell Alexandre enfatizando a experiência racial e tematizando a periferia repercute não apenas nos seus trabalhos pictóricos. Dentro da programação da exposição no MAR, Maxwell realizou em fevereiro de 2020, nos pilotis, a experiência de ativação *Descoloração Global* em que convocava cabelereiros “para

---

135 Texto disponível no site do MAR, assinado por Carlos Gradim (diretor-presidente do Instituto Odeon) e Marcelo Campos (curador associado do MAR). Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/pardo-e-papel>. Acesso em: 27 maio. 2022.



platinar os cabelos do público com pó descolorante e água oxigenada”.<sup>136</sup> Na descrição do museu: “A prática, bem comum nas favelas do Rio de Janeiro – principalmente antes de datas festivas, como o Carnaval e o Ano Novo – é também uma ocasião de confraternização entre os moradores da comunidade”. Se na infância do artista a prática era proibida pela mãe que dizia que a descoloração “era coisa de vagabundo”<sup>137</sup>, trazer para o cubo branco do museu o cotidiano de celebrações da favela coloca em evidência a intenção de tornar o MAR permeável a grupos excluídos.

Dessa forma, podemos analisar as três exposições (além da exposição de Rosana Paulino) como sendo resultantes de uma perspectiva que o MAR assume deliberadamente, que é a busca por dialogar com discussões identitárias e também pela construção de um diálogo com os moradores da Zona Portuária, da Pequena África. Porém, é necessário pontuar os diferentes espaços que Tia Lúcia e as demais exposições ocuparam no museu. As mostras *Pardo é Papel* e *Rosana Paulino* chegaram a figurar na lista das melhores exposições da cidade de 2019, publicada por *O Globo*<sup>138</sup> em dezembro daquele ano. Tia Lúcia era uma artista popular, sem formação acadêmica que quase teve o seu espaço negado no museu. Maxwell também tem origem social parecida com Tia Lúcia, ambos negros e periféricos, no entanto, Maxwell conseguiu entrar em espaços institucionais legitimados, como grandes instituições brasileiras e estrangeiras. A ele, merecidamente, foi dada uma grande festa de abertura e duas grandes salas onde pôde exibir suas 16 obras. A ela, sobrou um pequeno espaço escondido na biblioteca conquistado a partir de conflitos internos do museu.

Como chama à atenção a entrevista de Clarissa Diniz, as categorias “belo” e “feio”, “adesão à alta ou à baixa cultura”, permanecem sendo marcadores no interior da instituição. Se o MAR adere a determinadas pautas políticas críticas ao status quo e, em alguns momentos, flerta com a *outsider art*, o emprego de um repertório da chamada arte contemporânea continua funcionando como um divisor e um capital ao qual apenas determinados atores sociais conseguem ter acesso. De fato, para que esteja dentro do museu, é necessário que o platinado se torne ativação, é necessário que o corpo negro esteja revestido das imagens clássicas da antropologia física, em suma é necessário que esse repertório seja traduzido dentro das regras da arte.

### 10.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2019, o aumento proporcional de participação de artistas que discutem a que questão racial no MAR ocorre em um contexto muito específico. A queda dramática nos

---

136 Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/noticias/ativacao-de-maxwell-alexandre-ira-descolorir-os-cabelos-do-publico-nos-pilotis-do-mar>. Acesso em: 27 maio. 2022.

137 Ibid.

138 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/as-melhores-exposicoes-que-passaram-pelo-rio-em-2019-1-24155123>. Acesso em: 27 maio. 2022.



repasse da prefeitura ao museu culmina na divulgação da rescisão dos contratos dos trabalhadores e na ameaça do fechamento da instituição. A inauguração da exposição de Maxwell Alexandre ocorre no mesmo dia em que o MAR recebe uma expressiva manifestação de apoio com o ato chamado *Abraço no MAR*. O ato ocorrido no dia 26 de novembro de 2019 contou com a presença de moradores da Zona Portuária, alunos de escolas públicas, além de intelectuais como Heloísa Buarque de Hollanda, Mário Chagas, artistas, curadores, colecionadores e os ex-diretores da instituição Evandro Salles e Paulo Herkenhoff. O ato deu fôlego para o museu e a rescisão dos contratos foram retiradas. Vale destacar também, que a abertura da mostra de Maxwell Alexandre contribuiu para que o debate em relação ao MAR se popularizasse aumentando a pressão sobre a prefeitura.

De fato, a coincidência da escolha da data de abertura da exposição e do abraço ao museu, em simbólica reivindicação de apoio da prefeitura, contava com inúmeras referências críticas à gestão municipal. Não apenas a opção pela cultura negra estava em franco conflito com políticas de desvalorização dos movimentos pela equidade racial e promoção da herança africana, mas também havia ali claras referências ao conflito religioso que se instalara a partir do discurso municipal ancorado no voto neopentecostal. No mesmo dia de inauguração da exposição de Maxwell Alexandre – ele próprio autointitulado líder espiritual da Igreja do Reino da Arte, uma sátira à prevalência da religião evangélica nas favelas cariocas –, o Museu abria as portas para a VII Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais. No auge da programação pelo abraço ao museu às 17 horas, do outro lado, de dentro da instituição falavam sobre racismo religioso, educação e convívio da diferença, lideranças religiosas críticas ao neopentecostalismo excludente da Igreja Universal do Reino de Deus de Marcelo Crivella. Foram convidados para a mesa o pastor progressista Henrique Vieira, ator, poeta, professor de história e sociologia, militante de direitos humanos e colunista da Mídia Ninja; Padre Mauro Luiz da Silva, diretor e curador do Muquifu – Museu de Quilombos e Favelas Urbanos e doutorando em Ciências Sociais pela PUC Minas; Luana Luna Teixeira, pedagoga, pesquisadora e professora do Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ; Yawo de Oxum e Rombona de Kwe Ara.

Dessa forma, é possível delinear a transformação do museu. Para anuviar as críticas ao projeto e às manifestações contrárias em sua inauguração, foi necessário construir uma política que respondesse a tais críticas. A principal resposta foi a escolha das exposições que passaram a sempre tentar dialogar com a história e as questões da Zona Portuária, ou seja, debates latentes da sociedade brasileira, como racismo, desigualdade social, movimentos sociais e feminismo estiveram sempre presentes nas exposições e mostras ao longo dos sete anos de funcionamento. Essa política se deve fortemente à presença de Clarissa Diniz e posteriormente de Izabela Pucu. Além disso, a instituição também se dispôs a construir um diálogo com os moradores da região

portuária. Diversos eventos, cursos e palestras foram abertas ao público por meio da Escola do Olhar. Apresentações musicais com o projeto *MAR de música*, além de incentivo e financiamento de projetos locais através de editais nos primeiros anos da instituição, e de também oferecer visitas ao Circuito de Herança Africana, juntamente com o Instituto Pretos Novos.

#### **10.4 REFERÊNCIAS**

CARNEIRO, Sandra de Sá; PINHEIRO, Márcia Leitão. Cais do Valongo: Patrimonialização de Locais, Objetos e Herança Africana. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 2, p. 384-401, 2015.

CARNEIRO, Sandra de Sá; PINHEIRO, Márcia Leitão. Revitalização urbana, patrimônio e memórias no Rio de Janeiro: usos e apropriações do Cais do Valongo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/bwHWWZyVVpfdNwtWg9dQVzz/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 maio. 2022.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *A utopia da pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

GOMES, Edlaine de Campos; LEITE, Monique Sá Teixeira. A religião no poder executivo: controvérsias sobre “cultura” no mandato de Crivella no Rio de Janeiro. *Religare*, v. 16, n. 1, agosto de 2019.

MENEZES, Hélio Santos Menezes. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. *Cotidiano como Utopia: Memória, Política e Autoria na Arte Colaborativa Contemporânea*. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: o que é afinal? *Paralaxe*, v. 6, n. 1, p. 5-203, 2019.

ROCHA, Geane; SANT’ANNA, Sabrina Parracho. *Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32291>. Acesso em: 27 maio. 2022.

SALLES, Evandro (Org.). *O Rio do samba: resistência e reinvenção*. Curadores: Nei Lopes, Marcelo Campos e Clarissa Diniz. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SANT'ANNA, Sabrina; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 07, n. 03, dezembro, p. 825-849, 2017.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeo-privado&page=article&op=view&path%5B%5D=801&path%5B%5D=823>. Acesso em: 27 maio. 2022.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Museus, cidades e crítica institucional: o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa. *Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, Porto, v. 2, p. 98-120, 2019.

SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel; XIMENES, Luciana Alencar. A Luta pela Moradia Popular na Zona Portuária do Rio de Janeiro: ocupações, remoções, permanências e novos arranjos pós-megaeventos esportivos. *INTERSEÇÕES*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, dez., p. 473-496, 2018.

SILVA, Eduardo Pontes Gomes. *Análise da gestão urbana no Rio de Janeiro na era de César Maia e Eduardo Paes à luz do conceito do regime urbano*. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

*“Interromper o curso do mundo – esse era o desejo mais profundo em Baudelaire.  
O desejo de Josué”  
Walter Benjamin*

*“O sol ficou parado no meio do céu  
e um dia inteiro ficou sem ocaço”  
Josué, 10, 1-27*



Imagem 1. Relógio de ponto destruído em fábrica de Fordlândia, imagem do arquivo The Henry Ford Museum.

Em recém visita ao museu do relógio<sup>141</sup>, na cidade de Évora, e diante do meu interesse específico por cada um

- 139 O presente capítulo é uma versão do artigo *Fordlândia além de pêndulos e ruínas*, publicado originalmente em *Passages de Paris*, nº 17, p. 60–70, 2019.
- 140 Yuri Firmeza é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará onde é integrante do LEEA (Laboratório de Estudos e Experimentação em Audiovisual). Doutorando em Arte Multimídia pela Universidade de Lisboa e membro colaborador do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes). Organizou, conjuntamente com Clara Bastos, Leonardo Mouramateus e Érico Araújo Lima, o seminário e o livro “O trabalho das ruínas: genealogias, ficções, (re)montagens” e em parceria com Pablo Lobato o livro “O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?”. Participou de festivais de cinema e exposições em diversas cidades do Brasil e do exterior, entre as quais a 31ª Bienal de São Paulo, 14th Biennale Jogja: Stage of Hopelessness – Yogyakarta/Indonesia; 21st Videoex – International Experimental Film & Video Festival Zurich/ Switzerland; 64th e 62nd International Short Film Festival Oberhausen/Germany, 11ª Bienal do Mercosul e a exposição individual *Turvações Estratigráficas*, no Museu de Arte do Rio. Email: [yurifirmeza@gmail.com](mailto:yurifirmeza@gmail.com).
- 141 Pesquisa realizada entre os dias 03 e 05 de janeiro de 2020. Site do museu: <http://www.museudorelogio.com>.

dos relógios do seu acervo, iniciei uma conversa com os poucos visitantes e funcionários que ali se encontravam. Na sessão de relógios de pulso mencionei o texto *Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio*, de Julio Cortázar. “Pense nisto: Quando dão a você de presente um relógio estão dando um pequeno inferno enfeitado, uma corrente de rosas, um calabouço de ar”. A obsessão por ajustar os ponteiros, a necessidade de dar corda, a constante conferência se o relógio marca a hora certa, se não está atrasado ou adiantado, o medo de ser roubado acompanha o presente. E arremata: “Não dão um relógio, o presente é você, é a você que oferecem para o aniversário do relógio”.<sup>142</sup> A funcionária deu uma risada de consentimento e relatou algumas histórias ocorridas no museu. Personagens que pareciam ter saído de livros de Oliver Sacks, cuja memória era condicionada ao posicionamento e angulação dos ponteiros; personagens que lembravam Charlie Chaplin em *Tempos Modernos*; personagens siderados em frente aos relógios mais robustos, a observar o tempo e contratempo dos pêndulos.

Imagine, disse ela, que certa vez o sineiro acertou o seu relógio de pulso de acordo com aquele relógio – e apontou um relógio de corda, de larga moldura e acabamento com folhas de ouro, situado na parede oposta. Era o relógio mais pontual da cidade, mas com a variação da temperatura a madeira expande-se ou retrai-se comprometendo a precisão dos ponteiros, explicou. Foi o que ocorreu naquele fatídico dia. O sino da igreja funcionava como um marca passo na pequena cidade. Devido a uma frente fria, a madeira e toda a engrenagem do relógio foram alteradas. O sineiro, ao se certificar da hora, não suspeitou de sua possível inexatidão. Horas depois tocou o sino com um pouco mais de 20 minutos de antecedência. Foi o suficiente para a cidade alterar completamente sua rotina. Um verdadeiro caos, finalizou a funcionária após contar alguns casos mais pitorescos ocorridos naquele dia.

Dezenas de vezes interrompidos pelo soar dos cucos, tendo em vista que os relógios marcavam horas distintas e os cucos “tocam” uma vez nas meias horas e o número correspondente de vezes de acordo com a hora do dia, a funcionária citou o interesse de Henry Ford pelos relógios. As linhas de montagem, o tempo industrial, o corpo produtivo, mecanizado e automatizado dentro de uma equação pautada pelo capital: tempo < produção. Entre os muitos *cucos*, a maioria proveniente da Floresta Negra, lembrei que este deslumbre de Henry Ford data de sua infância, quando

“desmontava e remontava regularmente relógios de pulso e de parede ou mesa. (...) Ele até inventou um relógio de dupla face, uma para mostrar o ‘tempo solar’ e a outra a hora de Chicago – isto é, o tempo padrão central”.<sup>143</sup>

142 CORTÁZAR, Julio. *História de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 27, 2015.

143 GRANDIN, Greg. *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 228, 2010.

Em Fordlândia<sup>144</sup> não foi diferente: os relógios foram sincronizados com “o tempo padrão central” de Detroit que, por sua vez, havia, em 1915, atrasado sua hora em 28 minutos e 51 segundos para que estivessem sincronizados com os bancos de Nova Iorque<sup>145</sup>. Além disso, os relógios de ponto espalhados pela cidade – e os apitos fabris – impuseram outra relação com o tempo em Fordlândia. O crepúsculo deixou de pautar o tempo de trabalho diário, o tempo sazonal foi brutal e milimetricamente substituído pela velocidade e produção industrial. Outro tempo, outro corpo, outra relação com o lugar. Sabemos que

“A colonização do tempo foi um objetivo fundamental da economia capitalista durante a era moderna: a mutação antropológica que o capitalismo produziu na mente humana e na vida cotidiana foi, sobretudo, transformação da percepção do tempo”.<sup>146</sup>

Dito de outro modo, trata-se da expropriação do tempo e de sua percepção. A noção de temporalidade, performada pelas tecnologias – seja o relógio de sol, de ponto ou o ciberespaço – redefine também nossa relação com o espaço.

Parece-nos sintomático que, durante o levante ocorrido no final de 1930, em Fordlândia, os relógios de ponto tenham sido destruídos pelos trabalhadores. Esta imagem nos remete à outra ocorrida cem anos antes. Durante a Revolução de julho de 1830, vários relógios, localizados em torres parisienses, foram alvejados a tiros. Em suas teses sobre o conceito de história, especificamente na tese XV, Benjamin relata que “Terminado o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados na torre”.<sup>147</sup> Esta mesma tese estabelece, de início, a relação entre explosão e revolução. Diz Benjamin: “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação.”<sup>148</sup>

Diante dos relógios de ponto e dos apitos das fábricas que, como metrônomos, redefiniam a vida dos trabalhadores, podemos afirmar que destruir os relógios

---

144 No final dos anos 1920 o empresário Henry Ford, após acordos entre a companhia automobilística *Ford Motor Company*, o governo do Brasil e do Estado do Pará, inicia a construção de uma cidade no meio da floresta amazônica brasileira. A construção da cidade destinou-se à extração de borracha.

145 Para mais detalhamento ver o capítulo “Matem todos os americanos” do livro supracitado.

146 BERARDI, Franco. *Depois do Futuro*. São Paulo: Ubu Editora, p. 108, 2019.

147 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense – (Obras escolhidas; v. 1) p. 230, 1994.

148 Idem.

foi, simbolicamente, arruinar o projeto Fordlândia.<sup>149</sup> É importante salientar que o arruinamento se dá ao projeto extrativista norte-americano que fez, ou tentou fazer, da região amazônica parte de seu *commodity* colonial-imperialista. Afirmar o projeto enquanto ruína equivale a não corroborar com a adjetivação de Fordlândia<sup>150</sup> como cidade fantasma, cidade arruinada, cidade abandonada. Adjetivá-la nestes termos é performar a episteme dominante. É reiterar o *continuum*. É invisibilizar, uma vez mais, os sujeitos que aí vivem. É, no limite, torná-la ruína. A marcha em direção ao progresso tem na explosão a sua interrupção, mesmo que provisória. Na esteira de Michael Löwy, “(...) é o tempo histórico da revolução que ataca o tempo mecânico do pêndulo”.<sup>151</sup> E por ser provisória é que deve ser uma revolução ininterrupta e impossível.

Na tese IX, Benjamin, ao escrever sobre o *Angelus Novus*, de Paul Klee, insiste que o anjo “gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços”.<sup>152</sup> Demorar-se, interromper o curso do mundo. Despertar os mortos, evocar a história soterrada. Juntar os destroços, narrar a história a partir de outras bases onto-epistemológicas. Mas o anjo é arrastado para o futuro, pela tempestade, pelo progresso, para a catástrofe. Löwy, ao comentar as teses benjaminianas e com base na imagem do inferno como a repetição do mesmo,<sup>153</sup> reforça que “O Anjo da História gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras”.<sup>154</sup>

Em Fordlândia, a arquitetura cadavérica da antiga fábrica nos chama a atenção imediata e nos confirma que o progresso não cessa de produzir suas ruínas. É a

---

149 Quando nos referimos a Fordlândia enquanto um projeto, estamos a falar, para além da estrutura visível que persiste como ruína, de todo o pretensão “projeto civilizatório de modernidade”, como defendia a *Ford Motor Company*. Ou seja, a americanização dos trabalhadores em seus meandros educacionais, alimentícios, tradicionais, seus costumes, seus modos de vida.

150 Talvez seja o caso de “rebatizar” a cidade como parte de um projeto de reparação histórica. Lembremos que em 1941 Walt Disney visitou Fordlândia, e anos depois a Disney lançou um documentário no qual Fordlândia aparece como uma das grandes cidades da região amazônica. A assimetria dos tempos entre a Amazônia e a tentativa de imprimir o tempo moderno norte-americano em Fordlândia aproxima-se do mote temático da Disneylândia: misturar diferentes experiências de tempo em um mesmo lugar. Para maior detalhamento ver o capítulo Terra do Amanhã do livro *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Citado anteriormente neste artigo.

151 LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, p. 126, 2005.

152 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense – (Obras escolhidas; v.1) p. 226, 1994.

153 Michael Löwy nos lembra que Walter Benjamin recorre à mitologia grega (Sísifo, Tântalo e as Danaides) para correlacionar a modernidade e a condenação ao inferno. Embora seja uma relação recorrente na obra de Benjamin, ele as cita diretamente no tópico O Tédio, Eterno Retorno, nas *Passagens de Paris*.

154 LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, p. 90, 2005.



decrepitude sua face mais visível. Uma imensa estrutura carcomida pela ferrugem, esquelética, com vidros e telhados estilhaçados, sustenta-se ainda imponente. As teias de aranha, o mofo e o musgo reivindicam o lugar. As erva-daninhas enroscadas sobre as vigas de ferro, as camadas de poeira sobre a carcaça de um antigo carro, as pesadas engrenagens por onde os ratos transitam; tudo coaduna para uma paisagem pós-apocalíptica. Tudo isso nos é estranho. Tudo isso nos é familiar. Estranho e familiar pois que a própria concepção do pós-apocalipse já foi concebida em nosso inconsciente e imaginário.

As ruínas, produção indelével da modernidade, são, por um lado, rapidamente fetichizadas, romantizadas, contempladas. Por outro lado, resguardam a nostalgia de tempos passados, um tempo de esperança. “Temos saudades das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo”,<sup>155</sup> diz Andreas Huyssen. A promessa que desaparece no passado, a partir do arruinamento de projetos como Fordlândia, desloca o futuro de sua face redentora para iminente ameaça. A tempestade, a catástrofe, o progresso. “O futuro se transforma em ameaça quando a imaginação coletiva se torna incapaz de ver possibilidades alternativas para a devastação, a miséria e a violência”.<sup>156</sup> O futuro promissor e salvacionista torna-se amedrontador, temível por sua incapacidade de “ser visto” como horizonte possível. A perspectiva arqueológica, de maneira literal, traz à tona o que estava soterrado. Torna visível, vê e escuta. Demora-se. Retorna ao lugar infindáveis vezes. Escava, encontra, localiza, detalha, enumera, classifica, mapeia, enuncia. E, ao fazer, escava linhas de futuro naquilo que chamamos de tempo presente. Não antevê o futuro, mas escapa das suas possibilidades<sup>157</sup> ao rachar o tempo. Aqui, o futuro não é lido como promessa, tampouco como ameaça, mas como resto.<sup>158</sup> Eis o que o projeto Fordlândia, esta utopia moderna e colonial, nos deixou: o resto. E, como nos diz *benjaminianamente* Cláudia Mesquita, “Um trabalho de elaboração a partir de ruínas implicaria, então, subtrair os restos a sua mudez e escombros, recolhendo-os, montando-os e, nalguma medida, vocalizando-os, reintegrando a ruína à história ao ser trabalhada em uma montagem”.<sup>159</sup> Quiçá, não sabemos lidar com o resto, com a conta que não fecha, com os números decimais, com o que sobra depois da vírgula. O que fazer com os assombros destas ruínas, que perduram incólumes apenas enquanto fantasmagoria?

---

155 HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, p. 93, 2014.

156 BERARDI, Franco. *Depois do Futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 135, 2019.

157 A possibilidade aqui entendida como direção predisposta, prevista. Preferimos pensar o futuro como insuspeito e especulativo.

158 Ver artigo *A Insistência do resto* de Felipe Ribeiro publicado em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20455>.

159 MESQUITA, Cláudia. A ruína na imagem, a imagem como ruína. In: *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções (Re) montagens*. Organização de Clara Bastos, Érico Araújo Lima, Leonardo Moura Mateus, Yuri Firmeza. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, p. 206, 2019.

Voltemos a fotografia. Não se trata de uma imagem-síntese de Fordlândia, mas de uma imagem que nos convoca a pensar os tempos de Fordlândia a partir de um passado que não é imutável e, tal qual uma anamnese, nos (re)situa no presente.

Na fotografia em questão, vemos os destroços de um relógio de ponto com seu mecanismo interno aparente. Sobre uma estrutura de madeira, o relógio ocupa o lugar central da imagem. A mobília na qual os cartões de ponto são depositados foi parcialmente destruída. Por meio da brecha, criada pela ausência de parte da mobília, podemos ver a profundidade do galpão, o pé direito e as vigas de sustentação, algumas engrenagens de máquinas, as janelas ao fundo.

Algo dilacerante ocorreu naquele espaço e acontece na imagem. Poderia ser em muitos lugares do mundo. Poderia ser em Detroit. Mas não é. Situar a localização da ruína, mas também o seu contexto, o seu percurso, a sua produção se faz necessário. O relógio, centralizado na fotografia, sobre a estrutura de madeira, dentro de um galpão, localiza-se em Fordlândia, à margem do rio Tapajós, avizinado a muitos povos originários, ao norte do Pará, na região amazônica, no Brasil, na América do Sul. O tempo três vezes interrompido – o levante, o relógio e a foto – interrompe também a tempestade. Convoca outros tempos, nos posiciona no espaço e, ao fazer, sinaliza o seu extracampo.

O projeto Fordlândia foi erguido sobre a égide do progresso. O projeto Fordlândia foi erguido sobre a égide da ruína. Aproximadamente um milhão de hectares foram cedidos pelo governo do Pará a *Ford Motor Company*. Os empecilhos do processo de limpeza do terreno, inicialmente com motosserras e um pequeno trator, levou-os a adotar outra medida. Devido ao tamanho da área a ser devastada, ao vigor das árvores e à falta de combustível para manter os equipamentos a funcionar, optaram pelo incêndio. Mas, ao fazer, desconsideraram o período do ano em que se encontravam e atearam fogo para acelerar o processo de desmatamento da região. A época de elevada umidade e chuvas tropicais tornou o trabalho ainda mais hercúleo. Resultou numa lama de cinzas e madeiras calcinadas, com as chamas do fogo arrefecidas e apagadas diariamente. Produzir uma imensurável queimada, com litros de querosene e sem qualquer controle, foi a conseqüente “solução”. Focos de incêndios com combustível em excesso. Labaredas de fogo sem trégua, apesar da umidade e das chuvas.

Evidentemente, muitas espécies de animais arderam junto à flora nativa, o fogo comprometeu a fertilidade e salubridade do solo.<sup>160</sup> A proporção do desmatamento é lembrada por Eimar Franco,

---

160 Tendo como base a exploração de mão de obra indígena e o etnocídio de povos originários, como os Apiacás, no primeiro ciclo da borracha no Brasil, suspeitamos que povos indígenas tenham sofrido diretamente com estas grandes queimadas provocadas pela Ford. No entanto, em nossos estudos até o momento não encontramos nenhuma referência direta sobre esta relação naquela região específica – o que não ameniza a violência extrativista.

“Aquilo me aterrorizou. Parecia que o mundo todo era sendo consumido pelas chamas. Uma grande quantidade de fumaça subia ao céu, cobrindo o sol e tornando-o vermelho. Toda a fumaça e as cinzas fluíam pela paisagem, tornando-a extremamente assustadora e opressiva. Estávamos a três quilômetros de distância, do outro lado do rio, mas mesmo assim cinzas e folhas em chamas caíam sobre nossa casa”.<sup>161</sup>

Como já mencionado, nos afastamos da indexação de Fordlândia como cidade arruinada. Insistimos, uma vez mais, que o projeto da *Ford Motor Company* colapsou. O lugar resistiu, apesar do projeto Fordlândia. Resistiu apesar das queimadas, apesar das mortes, apesar da violência. Resistiu apesar de o projeto almejar “inculcar nesses homens que eles são, ou deveriam ser, americanos e que suas antigas diferenças raciais, nacionais e linguísticas devem ser esquecidas”.<sup>162</sup>

O nosso deslocamento conceitual acerca das ruínas em Fordlândia é justamente a hipótese de que se é possível falar de ruínas naquele lugar, estas “ruínas” são as árvores serradas e calcinadas, o fogo e as cinzas espalhadas floresta adentro, os animais mortos, os trabalhadores mortos, a terra expropriada, a violência instituída. E isto tudo tem nome: extrativismo colonial.

É esta resistência que deve ser evocada de maneira não nostálgica. Espreitar o que antecede o projeto Fordlândia e o que segue apesar e depois dele.

Nesse sentido, Boaventura de Souza Santos, acerca do que ele denomina de Ruínas-Sementes, diz que “Estamos perante ruínas que são vivas, não porque sejam «visitadas» (sic) por vivos, mas porque são vividas por vivos na sua prática de resistência e de luta por um futuro alternativo. Por isso, são simultaneamente ruínas e sementes”.<sup>163</sup>

Propomos sequer chamar de ruínas, pois nomear de ruína é aderir ao vocabulário. É, “já e de novo” dizer a gramática, fazer a gramática, performar a gramática.

Para finalizar, no filme *Beyond Fordlândia: An Enviromental Account of Henry Ford's Adventure in the Amazon* (dir. Marcos Colón), o professor Magno Ribeiro, então diretor da Escola Municipal Sagrado Coração de Jesus, localizada em Fordlândia, com argúcia e precisão nos lança perguntas incontornáveis:

“Às vezes as pessoas mais antigas perguntam por que não tem peixe mais nessa situação? Porque (sic) eu não encontro mais a caça X? Porque (sic) não tem mais a árvore X? Porque essa cultura do desmatamento trazida de outras regiões, incentivada por grandes projetos, como projetos pecuaristas, levou

---

161 Entrevista realizada e citada por Greg Grandin in: *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 147, 2010.

162 Ibidem, p. 52. Esta passagem se refere aos imigrantes chegados de diversos países para trabalharem na Ford, em Detroit, mas a violência de aculturação, epistêmica e etnocida é tão truculenta quanto a ocorrida no Pará.

163 SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Edições Almedina, p. 64, 2018.

com que hoje tivéssemos toda essa mudança climática, essa mudança de hábitos, e fez com que nossa Fordlândia hoje ficasse ainda naquela lenda: foi bom. Pra quem? Quem gostou? O dono do projeto? Ou o Fordlandiadense? Quem é o Fordlandiadense afinal? O que significa para ele Fordlândia? E fica aquela incógnita: o que foi bom?”.

A partir daqui podemos seguir a afirmar que o projeto Fordlândia fracassou, declinou, arruinou-se. Contíguas ao progresso, o que resta do projeto são as ruínas. Mas quem diz? Ruínas e fracasso para quem? Quem sente a nostalgia ao se deparar com aquelas estruturas medonhas no meio da floresta? Quem as quer recuperar? É preciso desmontar a armadilha histórica de Fordlândia como cidade arruinada. Ao decreto de “cidade esquecida”<sup>164</sup> cabe interpelar: esquecida por quem? E, ainda, lembrada por quem? Como? Quando? Onde?

### 11.1 REFERÊNCIAS

BASTOS, Clara. LIMA, Érico Araújo. MOURA, Mateus Leonardo. FIRMEZA, Yuri. (Org.). *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções, (Re) montagens*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet; São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERARDI, Franco. *Depois do Futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

*Bíblia Sagrada*. São Paulo. PAULUS Editora, 2012.

COLÓN, Marcos. Filme: *Beyond Fordlândia: An Enviromental Account of Henry Ford`s Adventure in the Amazon*, s.d.

CORTÁZAR, Julio. *História de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

---

164 Referência ao subtítulo do livro de Greg Grandin já largamente citado no presente texto: *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva* (grifo nosso).

## CAPÍTULO 11 FORDLÂNDIA LEMBRADA E ESQUECIDA

GRANDIN, Greg. *Fordlândia: Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MESQUITA, Cláudia. A ruína na imagem, a imagem como ruína. *In: O trabalho das ruínas: genealogias, ficções (Re) montagens*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

RIBEIRO, Felipe. *A Insistência do Resto*. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20455>. Acesso em: 27 maio. 2022.