

CWB_LATINA

**ANAIS DO IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
INTERAÇÕES EM ARTE E CULTURA /
CWB_LATINA - I COLÓQUIO INTERNACIONAL
DE ARTE DESDE A AMÉRICA LATINA**

CURITIBA, 13 A 15 DE JUNHO DE 2022



**ANAIS DO IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
INTERAÇÕES EM ARTE E CULTURA /
CWB_LATINA - I COLÓQUIO INTERNACIONAL
DE ARTE DESDE A AMÉRICA LATINA**

ORGANIZAÇÃO

FABRICIO VAZ NUNES

KEILA KERN



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Reitora

Salete Machado Sirino

Pró-Reitora de Extensão e Cultura

Rosimeiri Darc Cardoso

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Carlos Alexandre Molena Fernandes

Diretora de Cultura

Marcia Cristiane Dall'Oglio de Moraes

Diretora do Escritório de Relações Internacionais (ERI)

Nadia Moroz Luciani

Diretor do Campus de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Marco Aurélio Koentopp

Diretora do Centro de Artes e Museologia

Deborah Alice Bruel Gemin

Ficha catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Seminário Internacional Interações em Arte e Cultura. / Organizado por Fabrício Vaz Nunes e Keila Kern. (4 : 2022 : Curitiba, PR).

Anais / IV Seminário Internacional Interações em Arte e Cultura / CWB_Latina .- I Colóquio Internacional de arte desde a América Latina, Curitiba, 13 a 15 de junho de 2022; – Curitiba : 2022.

276 p.

Vários autores

Inclui referências

ISBN: 978-65-00-59158-3

1. Arte. 2. Arte e cultura. 3. Arte e cultura – Seminário Internacional. 4. Arte e cultura – Colóquio Internacional. I. Nunes, Fabrício Vaz. II. Kern, Keila. III. Universidade Estadual do Paraná. IV. Título.

Catalogação na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9ª.

IV Seminário Internacional Interações em Arte e Cultura / CWB_Latina – I Colóquio Internacional de Arte desde a América Latina

Auditório Brasília Itiberê

Curitiba, 13 a 15 de junho de 2022

Coordenação

Keila Kern

Fabricio Vaz Nunes

Comissão organizadora

Ana Cristina Fabrício (Chefe Divisão de Cultura, PROEC/UNESPAR)

Clarisse Sophia Alejandra Di Núbila (Agente técnica ERI/UNESPAR)

Gabriel Torres Kovalski (Estagiário ERI/UNESPAR)

Henrique Maschio (Assessoria técnica UNESPAR)

Marcia Cristiane Dall'Oglio de Moraes (Diretora de Cultura, PROEC/UNESPAR)

Merline Cristina Faustino (Secretária PROEC)

Nadia Moroz Luciani (Diretora ERI/UNESPAR)

Equipe de apoio

Brenda Bianca Nelessen Muzilli (discente UNESPAR)

Marina Sarat Suttana (discente UNESPAR)

Vitoria Moraes (discente UNESPAR)

Comitê científico

Artur Correia de Freitas (UNESPAR – Campus Curitiba II)

Bernadette Panek (UNESPAR – Campus Curitiba I)

Deborah Bruel Gemin (UNESPAR – Campus Curitiba I)

Fabricio Vaz Nunes (UNESPAR – Campus Curitiba I)

Isadora Mattioli (UNESPAR – Campus Curitiba I)

Katiucya Périgo (UNESPAR – Campus Curitiba I)

Keila Kern (UNESPAR – Campus Curitiba I)

Luis Carlos Sereza (pesquisador independente)

Mário Saretta (UNESPAR – Campus Curitiba I)

Miliandre Garcia (UNESPAR – Campus Curitiba I)

Paulo de Oliveira Reis (UFPR)
Ricardo Henrique Ayres Alves (UFPEL)
Rosane Kaminski (UFPR)
Sarah Marques Duarte (UNESPAR – Campus Curitiba I)
Vinicius Alves de Oliveira (UFPR)

Editoração e design dos Anais

Fabricio Vaz Nunes

Apoio

Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná
Superintendência Geral da Cultura
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura / Direção de Cultura da UNESPAR
Escritório de Relações Internacionais – UNESPAR

Evento realizado com recursos da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná / Chamada Pública 11/2019 – Programa de Apoio Institucional para Realização de Eventos – Edital 006/2022 – PROEC.

IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
INTERAÇÕES EM ARTE E CULTURA

CWB_LATINA

I COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ARTE
DESDE A AMÉRICA LATINA

ONLINE / PRESENCIAL
CURITIBA, 13 A 15 DE JUNHO DE 2022



PROGRAMAÇÃO

13/06 – 9h-12h	
9h	Credenciamento/café da manhã
9h45	Abertura do evento
10h15	Programação artística: ANGELITO DE PUMAMARCA - Noelia Gareca y Caro Escobar (Jujuy – AR)
10h30	Palestra: Laura Ribero - "Poéticas do deslocamento"

13/06 - 14h - 17h – Sessão de comunicações: Gênero, sexualidade e feminismo na arte latino-americana		
Coordenação: Isadora Buzo Mattioli		
14h	Camila Tamaris Azevedo (UNESPAR)	Relação entre a exposição mulheres radicais e a série de fotografias La Servidumbre, de Sandra Eleta
14h30	Ricardo Ayres (UFPEL)	Discursos sobre a arte e a aids na América Latina
15h	Fabiane Muzardo (UEL)	Tina Modotti e os periódicos mexicanos da década de 1920: fotografia e ativismo político em “Mexican Folkways”
15h30	Intervalo/coffee break	
15h50	Programação artística: TUPYZINHO (CARLOS MALTA) – Pandeirada Orquestra Campus Curitiba II – FAP - Bacharelado em Música Popular	
15h55	Luiza Kons (UFPR)	O hímene de Juchitán (México): análise da fotografia “El Rapto” de Graciela Iturbide
16h25	Manuel Guerrero (UEL/UPC)	Iconografia e prosopografia de um Libertador: imagens de Simón Bolívar na peça "A Libertadora do Libertador", de Sergio Arrau

14/06 - 9h - 12h - Sessão de comunicações: Arte e política na América Latina		
Coordenação: Rosane Kaminski		
9h	Letícia da Silva Luciano (UNESPAR)	Antonio Henrique Amaral em tempos de denúncia contra o autoritarismo militar
9h30	Danielly Antunes (UNESPAR)	Lívio Abramo – luta social e trajetória militante nos jornais
10h	Gabriel Linhares (UNESPAR)	TALLER DE GRAVURA POPULAR: arte e política na América Latina
10h30	Intervalo/coffee break	
10h50	Programação artística: COMO LLORA UNA ESTRELLA (ANTONIO CARILLO e A. VIVAS TOLEDO) - Campus Curitiba II – FAP - Bacharelado em Música Popular	

10h55	Bernadette Panek (UNESPAR)	Entre perdas e levantes – Guadalupe Posada – TGP – CGPA
11h25	Yasmin Fabris (UFPR)	Regionalização da arte latino-americana: uma perspectiva a partir da participação chilena na I Bienal Latino-americana (1978)

14/06 - 14h-17h - Sessão de comunicações: Artes visuais e outras artes na América Latina

Coordenação: Ricardo Ayres Alves

14h00	Mário Saretta (UNESPAR)	Vestes falantes: arte, loucura e subalternidade na obra de Solange Gonçalves
14h30	Maira Pires de Castro (UNESPAR)	"Informe sobre cegos" de Ernesto Sábato e Alberto Breccia: quadrinhos e literatura
15h	Intervalo/coffee break	
15h20	Programação artística: NOVE HORAS (BIANCA AMANTE) Campus Curitiba I – EMBAP – Licenciatura em Música	
15h25	Fabricio Vaz Nunes (UNESPAR)	Simbolismo e horror nas ilustrações de Santiago Caruso para "A condessa sangrenta", de Alejandra Pizárnik
15h55	Cristiane Santos Gomes (UNESPAR)	A arte de Clemencia Lucena - escárnio, paródia e sátira como recursos para a construção da crítica social e política

15/06 - 8h30 - 10h - Sessão de comunicações: Histórias da história da arte latino-americana

Coordenação: Marina Raimundini

8h30	Deisi Barcik (UFPR)	Do Brasil à "Grande Pátria" América Latina: geografia e pertencimento na arte brasileira dos anos 1970
9h	Luis Carlos Sereza (Pesquisador NAVIS)	Dispositivo Des-aparecimento: "Principio Potosí Reverso" ou como fazer um quipo de suas intenções
9h30	Liz Andréa Dalfré (TUIUTI/IEPPEP)	As mortes de Atahualpa e Túpac Amaru: Guamám Poma de Ayala e a sociologia da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui
10h	Intervalo/coffee break	
10h20	Programação artística: CARINHOSO (PIXINGUINHA) Campus Curitiba I – EMBAP – Projeto de Extensão Rodadas de Choro	

15/06 - 10h25 - 12h - Sessão de comunicações: Poéticas e processos criativos na arte latino-americana

Coordenação: Julia Brasil

10h25	Talitha Bodnar (UNESPAR)	" <i>Proibido permanecer en este lugar</i> ": uma descrição do trabalho "Migrações" de Marcelo Brodsky
10h55	Vinicius Alves (UFPR)	O espaço entre as coisas: imagem e arte entre os Huni Kuin
11h25	Leonardo Bento de Andrade (UFPR)	José Guadalupe Posada e o Dia dos Mortos: as Calaveras no México do século XX

14h	Palestra: Julia Buenaventura - "Estado de exceção: arte, feminismo e democracia na América Latina"
16h	Programação artística: Guitarras na UNESPAR (Eduardo Lobo, Wesley Garcia e Isaac Dias)

Sumário

<i>Apresentação</i>	10
A história é a seguinte Keila Kern	
Lívio Abramo: luta social e trajetória militante nos jornais Bernadette Panek Danielly Maria Antunes da Glória	12
A arte de Clemencia Lucena - escárnio, paródia e sátira como recursos para a construção da crítica social e política Cristiane Santos Gomes	26
Do Brasil à “Grande Pátria” América Latina: geografia e pertencimento na arte brasileira dos anos 1970 Deisi Beatriz Barcik	47
<i>A condessa sangrenta</i> de Alejandra Pizárnik nas ilustrações de Santiago Caruso Fabricio Vaz Nunes	74
Arte e política na América Latina: a influência do TGP no cenário artístico-cultural do Brasil Gabriel Linhares e Padilha Katiucya Perigo	99
José Guadalupe Posada e o Dia dos Mortos: as <i>calaveras</i> no México do século XX Leonardo Bento de Andrade	125
O hímene de Juchitán (México): análise da fotografia <i>El Rapto</i> de Graciela Iturbide Luiza Possamai Kons	143
<i>Informe sobre ciegos</i>: entre histórias em quadrinhos e literatura argentina Maira Pires de Castro	157

Simón Bolívar em palavras e em traços: imagens de Simón Bolívar no dramaturgo Sergio Arrau e no pintor José Maria Espinoza Prieto Manuel Guerrero	176
Arte, loucura e liberdade na obra de Solange Gonçalves Luciano Mário Eugênio Saretta	194
Regionalização da arte latino-americana: uma perspectiva a partir da participação chilena na I Bienal Latino-americana (1978) Raíza Cavalcanti Yasmin Fabris Aldo Ramella	207
Discursos sobre a arte e a aids na América Latina a partir da Argentina Ricardo Henrique Ayres Alves	228
<i>Prohibido permanecer en este lugar</i>: uma descrição do trabalho “Migrações” de Marcelo Brodsky Talitha Bodnar	253



Apresentação

A história é a seguinte

Keila Kern

Quando já se sonha um tanto com alguma coisa, fica mais fácil reconhecer e agarrar uma oportunidade. Começa assim. Esta primeira edição do *CWB_Latina* pôde se concretizar graças aos projetos e pesquisas do colegiado do curso de Artes Visuais da UNESPAR, que decidira, desde 2018, direcionar seus esforços para a criação de pontes entre a produção artística do Brasil e a dos outros países da América Latina. Reinventamos o curso de nossos olhares e miramos no que parecia o óbvio: procurar o pensamento e a produção de arte que nos cerca neste continente. Criar laços com nossos vizinhos e explorarmos, nós mesmos, nossas riquezas. Sabemos que a distância que guarda o trecho Curitiba/La Paz, Curitiba/Cuenca ou Curitiba/Rosario se faz maior e mais cara do que de fato é. Percebemos que os limites foram criados e continuam cuidados, e que furar este controle exige mais esforço que aparenta. E assim que nos foi possível, provocamos o *CWB_Latina*.

10

Do todo que envolve a produção de um evento cabe dizer que foi com muita alegria que todos nos mobilizamos para que, numa fria manhã do inverno curitibano, estivéssemos numerosamente reunidos no auditório Brasília Itiberê para ouvir a palestra inicial proferida pela professora e artista colombiana Laura Ribero. Sua fala *Poéticas do Deslocamento* trouxe ao ambiente a capacidade de fazer ver sem fronteiras. Brindou-nos com a elegância de uma trajetória artística muito cuidada e uma fala precisa com sotaque entre português e espanhol que despertou nossos sentidos justamente para aquilo que queríamos ver: arte em sua potência e possibilidades.

Seguimos com vinte apresentações de pesquisas relacionadas a este intercâmbio. O evento nos fez ver os muitos que somos e quão interessante é o caminho. Quantas luas e estrelas, senhores. Conseguimos reunir parte dessas pesquisas aqui nestes Anais. Agradecemos os esforços e esperamos que estas páginas voem e tragam de volta outras tantas por elas inspiradas. Encerramos o evento com a palestra *Estado de exceção: arte, feminismo e democracia na América Latina*, da professora colombiana Julia Buenaventura. Julia vem a muito tempo pesquisando sobre as tentativas de



construção de uma história da arte latino-americana e suas constatações foram generosamente apresentadas. O seu questionamento de qual seria o marco inicial desta história, por exemplo, nos fez pensar nas arbitrariedades e nas consequências políticas desta escolha.

Assim, como o cartão que fica depois de murchas as rosas, aqui reunimos textos que abordam temáticas diversificadas por um viés histórico e artístico, de caráter crítico, reflexivo e propositivo. Contando com a participação de diferentes autores, entre artistas, pesquisadores, professores e estudantes, o *CWB_Latina* articula modos diversos de criação e edição desta história que reverbera sobre o destino de nossos interesses.

Vida longa ao Colóquio Internacional de Arte desde a América Latina.



Lívio Abramo: luta social e trajetória militante nos jornais

Bernadette Panek¹

Danielly Maria Antunes da Glória²

Resumo

O presente artigo pretende destacar a importância da luta social bem como as ilustrações realizadas para os jornais na formação do gravador Lívio Abramo. Analisa a trajetória militante de oposição de esquerda do artista e o caminho ao se consagrar como um dos precursores da gravura moderna no Brasil e no Paraguai. Investiga as ilustrações realizadas para diversos jornais alinhados à esquerda, assim como o trabalho exercido no jornal “Diário da Noite”, onde permaneceu até sua ida definitiva ao Paraguai. Tem como principal referência o livro intitulado “Lívio Abramo” de Olívio Tavares de Araújo e a tese “Lívio Abramo no Paraguai entrecendo culturas” de Margarida Cintra Nepomuceno.

Palavras-chave: Lívio Abramo; Gravura política; Ilustração para jornal.

12

Introdução.

A pesquisa analisa a trajetória do artista Lívio Abramo como ilustrador de jornais até aproximadamente os anos de 1945, período em que foi mais ativo politicamente. Para isso, optamos por colocar em foco a luta social presente na família Abramo, em especial a convivência com seu avô militante anarco-sindicalista, Bortolo Scarmagnan. Em um segundo momento, veremos como o jornal, além de principal fonte de renda no começo de sua atividade, foi também uma das pontes de inserção na carreira artística do gravador.

Para tanto, a análise tem como base o livro *Lívio Abramo*, de Olívio Tavares de Araújo³, uma pesquisa ampla que aborda os principais pontos da vida do artista, escrita por alguém que conheceu Lívio pessoalmente. De maneira semelhante, a tese *Lívio Abramo no Paraguai*:

¹ Doutora em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e professora de Gravura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

² Estudante do curso de Bacharelado em Artes Visuais na EMBAP, bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Email para contato: antunesdanielly.contato@gmail.com

³ Olívio Tavares de Araújo, crítico, curador e cineasta, reside e trabalha em São Paulo desde a década de 1970. Desenvolveu sua atividade crítica nas páginas de vários jornais de Belo Horizonte, Brasília e São Paulo, e nas revistas Veja e Isto É, ao longo das décadas de 1970 e 1980. Publicou treze livros. Foi também curador da exposição Lívio Abramo / Retrospectiva, realizada em 2006 no instituto Tomie Ohtake, São Paulo.



entretecendo culturas, de Maria Margarida Cintra Nepomuceno⁴, que situa o gravador ao seu momento histórico, discorrendo não só sobre produção artística, como também sobre a infância e vida de Lívio Abramo.

O estudo tem como objetivo contextualizar o início da história daquele que viria ser um dos maiores gravuristas brasileiros.

Militância progressista de origem familiar

A luta social está presente na vida do artista desde a mais tenra idade. Lívio Abramo nasceu em 23 de julho de 1903 na cidade de Araraquara, interior de São Paulo. A teimosia e convicções fortes tinham origens familiares. Seu avô materno, Bortolo Scarmagnan, além de confeitoiro, foi anarquista ativo. Fúlvio Abramo, irmão do artista, lembrou em entrevista concedida à revista *Teoria e Debate* de uma das façanhas de Bortolo: uma vez ele teria juntado muito dinheiro, mas como não achava certo um anarquista ter dinheiro, visitou os parentes na Itália e voltou ao Brasil sem nenhum tostão (TEORIA E DEBATE, 1987)⁵. Bortolo repetiu sua proeza, “ficou rico três vezes e três vezes esbanjou o dinheiro todo até ficar pobre de novo, porque ele não queria ser rico.” (ABRAMO, 1989, p. 10). Lélia Abramo, atriz, sindicalista e irmã de Lívio Abramo, detalhou o acontecimento em seu livro de memórias:

[...] meu avô instalou-se em São Paulo e abriu uma fábrica de doces [...]. A indústria prosperou, proporcionando ao meu avô uma vida abastada. Não aceitando a ideia de ficar rico, como bom anarco-sindicalista que era, uma vez de posse de uma boa quantia de libras esterlinas (...), decidiu fechar a fábrica e regressar à Itália (...) voltou ao Brasil, dirigindo-se desta vez à Araraquara, onde instalou nova fábrica (...).⁶

O anarco-sindicalista foi também um dos principais organizadores da Greve Geral em Curitiba, no ano de 1917. Como consequência, foi preso e deportado para a Ilha do Diabo, de

⁴ Maria Margarida Cintra Nepomuceno é Doutora e Mestre em Ciência da Integração da América Latina pelo PROLAM- Programa de Pós Graduação Integração da América Latina, da Universidade de São Paulo na área de pesquisa Comunicação e Cultura. Nepomuceno é co-editora da Revista eletrônica Cores Primárias, jornalismo especializado em História das Artes Visuais dedicado à pesquisa da Arte e da Cultura da América Latina, desde 2004.

⁵ Trecho da matéria “Memória, por excelência, é o terreno privilegiado da atividade política de Fúlvio Abramo, 78 anos de idade e 60 de combate socialista”, por Eugênio Bucci, disponível na primeira edição da revista TEORIA E DEBATE. A revista foi criada pelo Diretório Regional do Partido dos Trabalhadores de São Paulo, em 1987, passou a ser editada pela Fundação Perseu Abramo dez anos depois.

⁶ ABRAMO, Lélia. Op Cit, 1997. p. 22 – 23. Apud JUNIOR, 2021



onde foi retirado por estar doutrinando os soldados do presídio. Voltou para São Paulo e continuou sua luta até o fim da vida. No contexto familiar, Bortolo buscava alinhar os netos com a luta social desde a infância. Durante as férias escolares, incentivava as crianças a lerem autores anarquistas (TEORIA E DEBATE, 1987).

Meu avô Bortolo jamais abandonou a militância política e o engajamento na melhoria das condições de vida e salário dos trabalhadores (...) mudou-se para Curitiba, onde instalou uma nova fábrica, sempre com os mesmos produtos. (...) Devido à sua participação na greve geral de 1917, (...) foi preso e deportado para a Ilha do Diabo, de onde foi retirado, pois sua pregação ardente e sincera estava contaminando os soldados do presídio. Voltou então a São Paulo, onde continuou trabalhando e lutando por seus ideais revolucionários. Tinha memória prodigiosa. Muitos anos depois, tendo ficado cego, fazia os filhos, netos e até mesmo bisnetos lerem para ele jornais e poemas de cunho revolucionário e obras clássicas como A Divina Comédia, que decorava perfeitamente e declamava com brilho e força.⁷

Foi entre os livros também que Lívio Abramo desenvolveu sua paixão pela gravura. Ainda estudante, na casa dos pais, ele admirava as vinhetas gravadas em madeira que ilustravam os poemas de Gabriele D'Annunzio, com autoria do gravador Adolfo De Carolis.⁸



Figura 1. Duas páginas do livro "Francesca da Rimini", 1903. Foto: Fabiano Dalla Bona

⁷ Idem.

⁸ A especificação do autor, assim como o gravador, se deu através do depoimento de Lívio Abramo presente no livro "Lívio Abramo: xilogravuras", publicado pelo centro cultural de São Paulo, em 1983, onde o artista cita logo no início do texto a admiração pelas vinhetas gravadas de um "famoso poeta italiano", de autoria de um gravador de nome "De Károlis". No mesmo ano, na dissertação de Ilsa Kawall Leal Ferreira, Lívio comenta sobre Gabriele D'Annunzio e seus livros ilustrados com xilogravuras. O trecho da dissertação está disponível no ebook da exposição ATELIER 17 e a gravura moderna nas Américas, realizada em São Paulo pelo MAC, em 2019, disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/378/331/1358?inline=1>>



Trajetória política alinhada aos jornais

Antes dos anos 30, o artista fez ilustrações para jornais italianos, entre eles o anarquista Spagueto e o L'Arrotino. Na mesma década, Lívio produziu gravuras sobre a Guerra Civil Espanhola (Figura 2), o único artista brasileiro a fazê-lo⁹.



15

Figura 2. Lívio Abramo, *Espanha*, 1936. Xilogravura, 24 x 20 cm. Foto: Fundação Cultural de Curitiba, Museu da Gravura Cidade de Curitiba

Em 1930, Lívio Abramo entrou para o Partido Comunista, mesmo que se alinhasse mais às ideias trotskistas. Fez anúncios para filmes e livros lançados pelo partido. A exemplo disto, o cartaz para o filme *O encouraçado Potemkin*, em 1931 (Figura 3).

No mesmo ano conheceu Paulo Torres, jornalista do *Diário da Noite*, e entrou no jornal como desenhista. Porém não durou muito na função, suas charges demasiado cruas o fizeram ser realocado para a seção de telegramas, onde titulava a correspondência internacional (BECCARI, 1981 p. 15)

Em 1932 é expulso do partido comunista. O motivo seria a recusa em fazer uma caricatura de Trotsky. Há ainda uma segunda versão, na qual companheiros do partido teriam querido

⁹ Aracy A. AMARAL. Arte para quê? 2003, p. 36.



comunizar sexualmente sua mulher¹⁰, ao que Lívio se opôs, foi então expulso, acusado pelos jornais de informante da polícia (ARAÚJO, 2003, p. 23).



Figura 3. Cartaz assinado por Lívio Abramo feito para anunciar a exibição do filme "O Encouraçado Potemkin" em São Paulo, no ano de 1931.¹¹

Durante os anos 1930 e a primeira metade dos anos 1940, Lívio desenhou, ilustrou livros e fez gravuras para publicações políticas e sindicais de movimentos ou partidos políticos nos quais participava. Em 1933, ilustrou para o jornal do Partido Socialista *O Homem Livre* (Figura 4), mesma época em que o artista se associa ao Partido Socialista Brasileiro (PSB), contribuindo com o movimento trotskista.

Em 1935, o artista já havia se engajado no movimento sindicalista, em suas palavras, “Era militante sindicalista de porta de fábrica e tudo” (BECCARI, 1981, p. 16). No mesmo ano, Lívio realiza a série *Operários*, que mostra o dia a dia dos trabalhadores das fábricas (Figura 5).

¹⁰ Olívio Tavares de Araújo cita um vídeo feito por ele mesmo em 1989, onde Lívio conta esta segunda versão seguida da frase “Naquela época se cometeram, nesse terreno, os crimes mais nefandos, nem preciso dizer.” Araújo reflete sobre uma possível explicação: “Entre alguns anarquistas brasileiros – que nesse ponto fora mais longe que Bakunin – houve no Paraná, nos anos 1930, uma colônia que decidiu começar a extinguir a propriedade privada exatamente da maneira descrita por Lívio Abramo. O professor e compositor Paulo Vanzolini, que os conheceu, conta que “cada mulher devia ser casada com dois ou três homens, para ninguém saber de quem era o filho.” (ARAÚJO, 2003, p. 23).

¹¹ Segundo Fabiola Bastos Notari, em sua tese sobre Eisenstein no Brasil, um ano após o Golpe de Estado de Getúlio Vargas, começa um movimento exigindo eleições que resultaria na revolução de 1932. Nesta breve abertura política, o filme em questão foi exibido. O cartaz com a xilogravura de Lívio Abramo, ainda segundo a autora, não podia ser considerado um bom cartaz de cinema, pois não chamava a atenção; e isso era o que o partido queria, que o público fosse até o filme e não o contrário. (NOTARI, 2018. p. 264)



Figura 4. Lívio Abramo, ilustração para o jornal *O Homem Livre* (capa). Xilogravura, 1933.



Figura 5. Lívio Abramo, *Operário*. Xilogravura, 1935, 36.5x28.5cm. Foto: Fundação Cultural de Curitiba, Museu da Gravura Cidade de Curitiba.

Em 1946, ilustra para o jornal *Vanguarda Socialista* (Figura 6). Lançado no final da II Guerra Mundial, o periódico tinha como principal papel o balanceamento do movimento socialista após a grande guerra (Assessoria de Comunicação do CEDEM, da Unesp, 2020.)

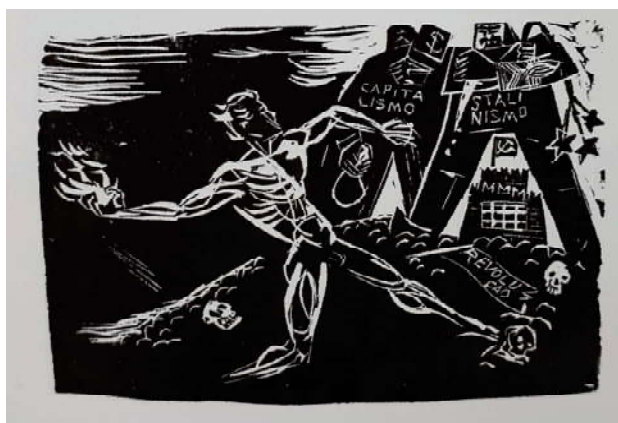


Figura 6. Lívio Abramo, ilustração feita para o jornal *Vanguarda Socialista*. Linoleogravura, 1946, 12x519cm. Foto: Centro de Documentação e Memória da Unesp.

Dos anos 1930 até o início dos 1940, seu trabalho desempenhava uma função explícita de servir às causas sociais e políticas das esquerdas e de incentivar as vanguardas por uma transformação da sociedade injusta (NEPOMUCENO, 2010, p. 124, 125.).

18

A trajetória nos jornais evidenciou a visão político-social de Lívio Abramo, o que facilitou a participação em outros periódicos de mesma ideologia, porém teve também seu lado negativo. Olívio Tavares cita as prisões dos irmãos Abramo: “Todos [os irmãos Abramo] foram ativistas de esquerda e de vez em quando alguns deles, naturalmente, iam parar na cadeia: Fúlvio, Athos, Cláudio, e com mais frequência, Lélia e Lívio.” (ARAÚJO, 2006, p. 13). Apesar dessas outras prisões insinuadas, há registro, até o presente momento, apenas de uma realizada em 1936 pelo Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) em São Paulo. A ficha de Lívio Abramo no DEOPS é a de nº 2238, folha 42. No inquérito policial, são referenciadas ordens de investigação do então jornalista Lívio Abramo, que se encontrava trabalhando nos Diários Associados. Também informa o envolvimento do artista com o comunismo e comunica a apreensão de alguns itens¹² como resultado da busca na residência de Lívio Abramo (ARAÚJO, 2006, p. 14).

¹² Lívio foi detido em 24 de setembro com o seguinte material (NEPOMUCENO, 2010): 1. Dois números da revista “La Forge, Revue mensuelle d’Art, de Littérature et Sociologie, Paris, abril e maio de 1919”. Uma delas dedicada a Henri Barbusse; 2. Anotações manuscritas de Lívio Abramo: “Nesta data 10/12/32 ou a Revolução Alemã venceu ou esperaremos ainda muitos anos Revolução Mundial 11/12/32 ” + “ 2-1-34 Alemanha está sob o tacho de ferro do facismo. A III Internacional fracassou. Muitos anos nos separam da revolução proletária mundial; 3. livro El Terror en Cuba, de Henri Barbusse, editado pelo Comité de Jóvenes Revolucionarios, Madrid, 1933; 4. Uma xilogravura política de Lívio Abramo publicada in I Quaderni della Libertá n.2 , junho de 1933; 5. Bilhete datilografado de Flávio de Carvalho para Lívio : “ 9-5-33 São Paulo/CLUB DOS ARTISTAS MODERNOS/Prezado sócio (palavra sócio está riscada e manuscrito ao lado está “amigo”) Recebi da Alemanha a exposição águas fortes da professora Kaethe Kowitz. Venho por esta lhe convidar a vir ao meu atelier a rua Pedro Lessa 20 andar, sábado 13 deste as 5 da tarde. A sua opinião nos interessa e ajudará selecionar para a exposição /Obrigado secretário/ FLÁVIO CARVALHO; 6. Um convite para a abertura da exposição Kathe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida com palestra Mário Pedrosa, no Clube dos Artistas Modernos, 16 junho de 1933; 7. Alguns folhetos e recortes jornais com notícias políticas e um desenho a nanquim de Lívio intitulado Quatro Homens, datado (1935) e assinado.



Da busca levada a efeito em sua residência, encontramos livros comunistas, recortes de jornais, desenhos, tudo de fundo comunista e um manuscrito com os seguintes dizeres: PELA LIBERDADE, ABAIXO O AUMENTO DE IMPOSTOS, ENCARECIMENTO DA VIDA, TRIBUNAES DE EXCEPÇÃO E ESTADO DE GUERRA. (ARAÚJO, 2006. p. 14).

O desenho apreendido se trata de um nanquim sobre papel intitulado “Quatro Homens”, feito no mesmo ano da série “Operário”. Ele mostra quatro homens de punhos fechados no que parece ser uma passeata.



Figura 7. Lívio Abramo, desenho apreendido pela polícia em 1936, hoje no arquivo nacional do Estado de São Paulo.

O jornal como ponte

Lívio teve acesso aos trabalhos de Goeldi pelo *O jornal* do Rio de Janeiro, onde eram publicadas no suplemento literário. Não só Goeldi, Lívio teve a oportunidade de conhecer também Lasar Segall pessoalmente por intermédio de Geraldo Ferraz, do jornal *O diário da Noite*. “Um dia Geraldo Ferraz me fez juntar uns 15 ou 20 desenhos e disse: Vamos mostrar isso ao Segall, ele é capaz de dar uma opinião a você!” (ABRAMO, 1981).



O artista se manteve no *Diário da Noite* por 32 anos. Lá não havia salário fixo; “[...] depois de três, quatro, cinco meses pagavam um ordenado, a gente recebia vales [...]” (BECCARI, 1983, p. 15-16). Foi com o dinheiro dos jornais que manteve o Estúdio Gravura¹³, escola fundada juntamente a Maria Bonomi. Lívio relata que na época em que foi convidado pelo Missão Cultural para assumir o cargo de diretor do Setor de Artes Plásticas e Visuais do Centro de Estudos Brasileiros de Assunção, a situação no Brasil era difícil: “[...] eu ganhava dois mil e novecentos cruzeiros como jornalista [...] e eu gastava dois mil e oitocentos cruzeiros para manter a escola. Chegou um momento em que eu não podia comprar nem um par de meias [...]”¹⁴.

Foi através dos jornais que Lívio fez circular suas gravuras, conseguindo o auxílio de Adolf Kolher, professor do Horto Florestal que veremos mais adiante. Realizou as 27 gravuras que ilustraram o livro *Pelo sertão*, de Affonso Arinos (ARAÚJO, 2008, p.172) entre 1946 e 1948, e foi ganhador do prêmio Viagem ao Exterior no 54 Salão Nacional de Belas Artes, no ano de 1950. O prêmio contribuiu para sua viagem ao Paraguai em 1956 e por consequência, com o convite da Missão Cultural Brasileira para assumir o Setor de Artes Plásticas e Visuais, em 1962¹⁵.

Após alguns anos, em 1951, Mario Pedrosa escreveu um texto para a Tribuna da Imprensa, intitulado “Despedida de Lívio Abramo”, sobre o já citado prêmio “Viagem ao Exterior”:

Durante muito tempo, Abramo foi um artista verdadeiramente, autenticamente social, pois a paisagem imediata em que se desenrolava a sua própria vida o marcou indelevelmente com o drama da miséria humana e do heroísmo cotidiano, sombrio, pessoal, sem romantismo e sem arrebatamento, do trabalho do proletário moderno”¹⁶

¹³ O Estúdio Gravura foi fundado no início de 1960, era um espaço aberto aos alunos, onde não apenas tinham aulas, como também podiam usar o ateliê para realizar seus trabalhos a qualquer hora do dia. O objetivo do Estúdio Gravura era, segundo as palavras de Maria Bonomi, derrubar o tabu e mostrar que gravura poderia ser feita por qualquer um. (NEPOMUCENO, 2010, p. 168). O estúdio fechou no mesmo ano em que Lívio foi para o Paraguai. O motivo, além dos problemas financeiros, foi de ordem política, segundo o relato de Maria Bonomi, em 1999; “Uma manhã nós chegamos no estúdio e tinha sido tudo revirado, tudo aberto. Então, por exemplo, as gravuras dos operários de 1935, 1939, que o Lívio guardava lá, tinham sido consideradas subversivas. Então a gente recebeu três, quatro visitas indesejáveis. Essa arrebentação do estúdio deu a impressão de uma violência muito grande e a gente se atemorizou um pouco. Não sei se houve ameaças do lado do Lívio. Eu tinha um filho pequeno eu comecei a me encolher um pouco, me afastar. E ele a perder o estúdio, a perder digamos essa vinculação da escola já organizada e isso daí ter sido um pouco mal visto, ele tinha três filhos, tinha casado com uma mulher que tinha mais três filhos. Estava em situação pessoal muito pesada e foi-lhe oferecido um posto de adido cultural no Paraguai através de amigos. Sabe aquela coisa, sai do país um pouco até acalmar as coisas, porque pode acontecer de novo. Então o estúdio tinha sido invadido, as coisas tinham sido jogadas no chão, arrebatadas, então ele perdeu muito material e ele se atemorizou e nessa hora você sabe. E rolavam muitas acusações. Então ele foi aconselhado a deixar o país um pouco de tempo” HERMIDA, 2002, p. 66.

¹⁴ LÍVIO ABRAMO, UM DEPOIMENTO: A integridade e a ética de Lívio Abramo: exemplo aos jovens. Depoimento feito na ocasião do II Seminário de Gravura de Arte, 1989, realizado no Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Transcrição realizada por Rodrigo Marques Ferreira. p. 12-13.

¹⁵ “[...] Lívio Abramo havia estado lá [no Paraguai] em 1956, como convidado da Missão Cultural Brasileira para uma exposição de suas gravuras. Nessa oportunidade, o artista fez seus primeiros contatos com os artistas e intelectuais daquele país e realizou, a partir dessa data, algumas atividades que marcariam a sua presença no meio artístico e que seriam fundamentais no processo de preparação para a sua ida definitiva para o Paraguai, ocorrida em outubro de 1962.” (NEPOMUCENO, 2010, p. 128)

¹⁶ Mario PEDROSA. Despedida de Lívio Abramo. Rio de Janeiro, 12 ag 1951. In Otilia ARANTES (org.) Acadêmicos e Modernos. Vol.3. São Paulo: Edusp, 2004, pg.225-226. Apud NEPOMUCENO, 2010. p. 124.



Além da inserção no meio artístico, o jornal proporcionou à Lívio visibilidade e amadurecimento técnico. As suas ilustrações são paralelas ao desenvolvimento das suas habilidades em gravura, tal qual o jornal se estabeleceu ao lado da militância política. Por mais que às vezes sua visão crua de mundo o realocasse de função, o artista achava sempre uma maneira de compartilhá-la, mesmo que o preço da sua percepção apurada fosse a prisão.

O professor na porta do jornal

Eu era um desocupado crônico, permanentemente em busca de emprego. Foi buscando emprego que entrei nessa exposição, talvez sem saber o que significava, sem saber que me daria o sentido da gravura. (ABRAMO, 1981).

Nos anos da crise, já casado e com filhos, Lívio tentou trabalhar de tudo um pouco, de vendedor de queijo a motorista de caminhão. Foi justamente quando estava buscando por emprego que entrou na exposição repleta de gravuras alemãs. A exposição se trata, muito provavelmente¹⁷, da “Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas”, realizada por Heugueber em 1930 na livraria Edanee (Figuras 8 e 9), situada próxima ao Teatro Municipal de São Paulo. (MARI, 2021. n. p.)



Figura 8. Interior da livraria Edanee durante a “Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas”, São Paulo, 1930.

Fonte: Acervo da Fundação Pro Arte/FESO

¹⁷ Maria Cintra Nepomuceno cita, em nota, as exposições que incluíram a artista alemã Käthe Kollwitz: “As obras de Käthe Kollwitz foram apresentadas em várias oportunidades no Brasil: a primeira delas em São Paulo, em 1929, e no mesmo ano no Rio de Janeiro, na Galeria de Theodor Heugueber. A segunda vez, em 1930, também no Rio de Janeiro e São Paulo.”. Já Olívio Tavares de Araújo fala, em seu livro, que embora Lívio atribua a exposição a 1926, as datas corretas são 29 e 30. ARAÚJO, 2007, p. 22. A “Exposição de Arte Decorativa Alemã”, de 1929, teve seu foco em objetos utilitários, o mais provável é que Lívio tenha presenciado a exposição de 1930, que contava com as gravuras de Käthe Kollwitz já citadas pelo artista em outras ocasiões.



Figura 9. Interior da livraria Edanee durante a “Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas”, São Paulo, 1930.

Fonte: Acervo da Fundação Pro Arte/FESO

A mostra continha, além de outros artistas, obras da alemã Käthe Kollwitz, que é sem dúvidas um marco na trajetória de Lívio Abramo. Colocando-o em contato com a expressividade brutal sobre os temas sociais, os quais já se aproximavam nas suas xilogravuras. Além da presença na exposição, a artista foi tema de um texto publicado no jornal *O Homem Livre* em 1933, ano de sua exposição individual.¹⁸

Vi seu trabalho e gostei muito. Nessa mesma época, em 1927 ou 1928, entrei certa vez, por acaso, no Escritório Comercial Alemão que havia na Rua José Bonifácio. Num salão enorme vi uma exposição de gravadores alemães fabulosos, e da Bauhaus na primeira fase. Havia uma coleção magnífica de gravuras originais de todos os gravadores alemães expressionistas - Heckel, Schmidt-Rottluff, Barlach, Lyonel Feininger, Käthe Kollwitz -, só da Käthe Kollwitz havia mais de dez gravuras fabulosas. Todos os expressionistas alemães estavam lá, e era uma gravura melhor que a outra. Bem, depois dessa exposição, eu resolvi: “É isso que eu quero fazer!”¹⁹

Embora majoritariamente autodidata, Lívio fazia questão de citar a ajuda de Adolphe Kohler, na época professor de gravura no Horto Florestal. Os encontros começam por volta de 1940, depois de Adolphe tomar conhecimento das gravuras de Lívio, resolveu ir à sede para dizer para ele tudo o que estava fazendo de errado. Desta maneira, os encontros ocorreram de maneira mais informal, durante os dias úteis na sede do jornal *Diário da Noite*, até 1948, quando Kohler teria sido o responsável pela preparação das matrizes que Lívio utilizaria na série *Pelo Sertão*, entre 1946-8.

¹⁸ Informações retiradas do site “Nuvem Crítica”, de autoria do Doutor em Artes Visuais, Thiago Fernandes.

¹⁹ BECCARI, Vera D’Horta. A busca de uma nova linguagem formal para a gravura. In: ABRAMO, Lívio. Xilogravuras. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983. p. 15.



Quando estourou a guerra, em 1940 ou 41, apareceu na redação do "Diário da Noite" um homenzinho pequenino, magro como um esqueleto, cabeça grande, vestido de preto, e que era professor de gravura no Horto Florestal - era o Kohler. Ele tinha sido contratado pelo governo do Fernando Costa, me parece, para fazer um álbum sobre a flora e a fauna brasileiras. [...] Quando estourou a guerra, ele, como alemão, perdeu a simpatia do governo e não o pagaram mais. [...] Boa parte das minhas gravuras da série do Rio e das festas foi feita sobre madeiras que ele preparou.²⁰

Apesar de ter ensinado a Lívio várias coisas úteis para a facilitação do trabalho, como o preparo da madeira, e até presenteá-lo com um buril raiado²¹, Kohler não ensinou ao artista como gravar, pois, nas palavras de Lívio, queria que gravasse igual a ele.

Ensinou-me a tratar a madeira, a colar pedaços para fazer uma prancha grande, a lixar e a polir. Kohler lixava de uma maneira muito diferente de todo mundo - isso eu aprendi com ele. Morava numa casinha lá no Horto e vinha a pé até a redação. Abandonado pelo governo, ele morreu, acho que literalmente de fome. Sempre cito o nome desse homem, porque ele merece. (NOVO, 2013. p. 25)

Uma breve retomada em ordem cronológica durante os anos de permanência de Lívio Abramo no Brasil:

1903 – Nasce Livio Abramo.

1930 – Entra para o Partido Comunista, e faz ilustrações para livros e publicações sindicais. Visita a “Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas”.

1932 – É expulso do Partido Comunista.

1933 – Ilustra para o jornal o *Homem Livre*.

1935 – Já está engajado no movimento sindicalista, e realiza a série *Operário*.

1936 – É preso pelo DEOPS.

1940 – Dá-se início aos encontros com Adolphe Kohler.

1946 – Ilustra para o jornal *Vanguarda socialista* e as gravuras de *Pelo Sertão*.

²⁰ Idem, p.20-21.

²¹NOVO, 2013. p. 25.



1948 – Fim dos encontros com Kohler.

1950 - Ganhador do prêmio Viagem ao Exterior no 54 Salão Nacional de Belas Artes.

1962 – Ida para o Paraguai, o convite da Missão Cultural Brasileira para assumir o Setor de Artes Plásticas e Visuais.

Considerações Finais

Neto de um anarco-sindicalista, Lívio Abramo teve uma infância envolta pela militância progressista de origem familiar, pontuada por lutas sociais, com acesso a atividades culturais e incentivo ao ingresso no meio artístico. As suas ilustrações de início de carreira para os jornais refletem sua trajetória política. Sua permanência e expulsão, em partidos políticos, seu engajamento em movimentos sociais e sindicais, o jornal teve, sem sombra de dúvidas, importância além da financeira. Auxiliou também a carreira artística do gravurista, tanto pelo alcance de sua obra, como pela oportunidade de diálogo com outros artistas atuantes na época, como Lasar Segall e Adolf Kohler.

A falta de material sobre a vida Lívio Abramo é um convite a novas pesquisas. Futuramente podemos descobrir novos documentos sobre as outras prisões, selecionar, organizar e juntar um acervo com suas abundantes obras com tema social e esclarecer datas e eventos que ainda são nebulosos.

Referências

AMARAL, Aracy A. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Estúdio Novel/Itaú Cultural, 2003. Acesso em: jul/ 2022.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. A gravura de Lívio Abramo. São Paulo: Projeto Ateliê de Gravura/ Instituto Tomie Ohtake, 2006.

BECCARI, Vera D'Horta. A busca de uma nova linguagem formal para a gravura. In: ABRAMO, Lívio. Xilogravuras. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983. p. 13-25.

BUCCI, Eugênio. Fúlvio Abramo: 60 anos de luta pelo socialismo. Fundação Perseu Abramo, 1987. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1987/12/01/fulvio-abramo-60-anos-de-luta-pelo-socialismo/>. Acesso: fev/ 2022.



FERNANDES, Thiago. Arte e antifascismo no jornal “O Homem Livre” (1933-1934). Nuvem Crítica, 2020. Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2020/06/03/arte-e-antifascismo-no-jornal-o-homem-livre-1933-1934/>. Acesso em: jul/ 2022.

HERMIDA, Roberta de Mesquita Rocha. AXE CREATORE: A Comunicação na Obra Gráfica de Representação do Espaço do Artista Plástico Lívio Abramo. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Comunicação Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

KOTSCHO, Ricardo. 1917, a rebelião anarquista que virou greve. Jornal do Brasil, São Paulo, 14 de dezembro de 1986. Greve. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=7ywfAAAAIIBAJ&sjid=Kc8EAAAAIIBAJ&hl=pt-BR&pg=1032%2C1525667>. Acesso: jul/ 2022.

MARI, Marcelo. THEODOR HEUBERGER, KUNSTHÄNDLER: ENTRE PREDILEÇÕES ARTÍSTICAS MODERNISTAS E A PROPAGANDA NAZISTA NO BRASIL (1924-1942). Scielo, 2021. Disponível em: https://old.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202021000100399&script=sci_arttext. Acesso em: jul/ 2022

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. Lívio Abramo no Paraguai. *Entretecendo culturas*. 2010. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

NOVO, Maura de Andrade. A Linha Gravada Desdobramentos. Orientador: Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarak.. 78 p. Dissertação de mestrado em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

VANGUARDA SOCIALISTA FOI UM "EDUCADOR POLÍTICO". Centro de Documentação e Memória da UNESP, 2020. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/#!/noticia/451/vanguarda-socialista-foi-um-educador-politico-/>. Acesso em: julho de 2022.



A arte de Clemencia Lucena - escárnio, paródia e sátira como recursos para a construção da crítica social e política¹

Cristiane Santos Gomes²

Resumo

Este artigo divide-se em duas partes: investigação sobre os primeiros anos da trajetória artística de Clemencia Lucena (1945-1983) e análise de uma seleção de obras dessa fase, que vai de 1964 até 1971, com o intuito de compreender as relações entre forma, conteúdo e o uso de procedimentos como apropriação e estilização na construção da paródia satírica. As obras selecionadas foram apresentadas em exposições individuais, como na Galería El Grifo Negro, (1967), na Galería Ud. (1968), na Galería Madriguera (1968) e na Galería Belarca (1970) e em mostras coletivas, como Los que son (1968), que inaugura a Galería Marta Traba, e a II Bienal de Arte Coltejer em Medellín (1971). A análise da recepção das obras é feita à luz das leituras críticas da época, como as de Marta Traba, Eugenio Barney Cabrera e Amalia Iriarte e dos textos críticos da própria Clemencia Lucena, que servem como um manifesto do seu trabalho artístico. A análise da forma leva em consideração o uso do procedimento de estilização, através da comparação entre as obras de Clemencia e as representações femininas no periódico francês *Journal des Dames et des Modes*, a função da paródia satírica, através da definição de escárnio na *Arte de Trovar* (séc. XIII), o uso da paródia na arte pós-moderna, tratado nas literaturas de Freund, Moser, Hutcheon e Rabinowitz e os trabalhos de Eagleton e Vilaça que versam sobre os procedimentos formais utilizados pelo dramaturgo Bertold Brecht em seu teatro épico. Como resultado da pesquisa fica evidente que a construção do duplo-entendimento através do procedimento de estilização e uso da paródia satírica no trabalho de Clemencia Lucena a aproximam da dramaturgia de Bertold Brecht no ponto em que ambos utilizam procedimentos similares e colocam a comicidade à serviço de uma crítica social e política de tendência marxista.

26

Palavras-chave: Clemencia Lucena; Realismo Socialista; Arte Colombiana; Mulheres Artistas; MOIR.

TRAJETÓRIA - 1964-1971

Clemencia Escobar (ZALAMEA et al., 2000) nasceu em 15 de dezembro de 1945, na cidade colombiana de Manizales³, capital do departamento de Caldas. Em 1962 casou-se com Luis Fernando Lucena assumindo o sobrenome Lucena, com o qual assinou toda a sua produção como artista, galerista, editora e crítica de arte.

¹ Este artigo se origina da pesquisa intitulada *Duplo Entendimento e Transcontextualização na Primeira Fase do Trabalho de Clemencia Lucena – Escárnio, Paródia e Sátira como Recursos para a Construção da Crítica Social e Política*, desenvolvida por Cristiane Santos Gomes junto ao Programa de Iniciação Científica da EMBAP-UNESPAR, realizado entre os anos de 2020 e 2021, com apoio da Fundação Araucária e orientada pela Prof^a Dr^a Katiucya Perigo.

² Bacharelada em Museologia pela Unespar/Curitiba I - Embap. Contato: crix.gomes@gmail.com.

³ Cidade onde está a Librería Libélula Libros, do Tomás, o melhor livreiro da Colômbia.



Em 1964, aos 18 anos, ingressou na *Escuela de Bellas Artes da Universidad de Los Andes* (ORTEGA, 1979), onde estudou escultura por dois anos com Édgar Negret (1920-2012), renomado artista do abstrato colombiano. Teve como colegas Maripaz Jaramillo, Monica Meira e Paula Gaítan e participava ativamente dos movimentos estudantis (AMAYA⁴, 2015). Em 1964 participou de uma exposição coletiva universitária onde apresentou esculturas (CABRERA, 1968).



Figura 1 - Colagem digital com fotografias de Clemencia Lucena⁵

Em 5 de março de 1967, a Galería El Grifo Negro, dirigida por Rafael Penagos e Jorge E. Baquero recebem *Gente común y corriente*, exposição individual de Clemencia (CÉRON; MONTES; GUTIÉRREZ e RUIZ, 2008, p.351). Em setembro do mesmo ano a Galería Ud.⁶ é fundada por Clemencia Lucena, Fernando Lucena, Matilde de Lewental e Raúl Marroquín no Parque de la Independencia (CÉRON; MONTES; GUTIÉRREZ e RUIZ⁷, 2018 p. 367). A exposição que inaugura a galeria chama-se *Paisajes, Bodegones y un Autorretrato*, de um artista que apresentava-se como Juan Manuel H2O y Viento, para o qual Clemencia escreve o texto do catálogo (CÉRON; MONTES; GUTIÉRREZ e RUIZ, 2008, p. 89).

Em 12 de maio de 1968, *Colombia al borde de la gloria*, exposição individual de Clemencia Lucena estreia na Galería Ud.. Clemencia assina como fundadora e diretora da galeria um artigo publicado na revista ART-PIA onde fala sobre o propósito da galeria:

⁴ Fabio Rodríguez Amaya em entrevista para o livro Taller Historia Crítica del Arte. *Arte y diseño: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: La Bachué, 2015

⁵ Fonte: Diversas, colagem feita pela pesquisadora.

⁶ Ud é uma redução para a palavra "Usted".

⁷ Céron, Carolina; Montes, Natalia Gutiérrez e Ruiz, José. *Por las galerías: atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá 1940-2018*. 2018.



[Esta galería tiene] el propósito de ofrecer a los artistas jóvenes un lugar adecuado y accesible para mostrar su obra al público. [...] no valdría la pena trabajar en algún sentido para los artistas consagrados”⁸ (LUCENA, 1968).

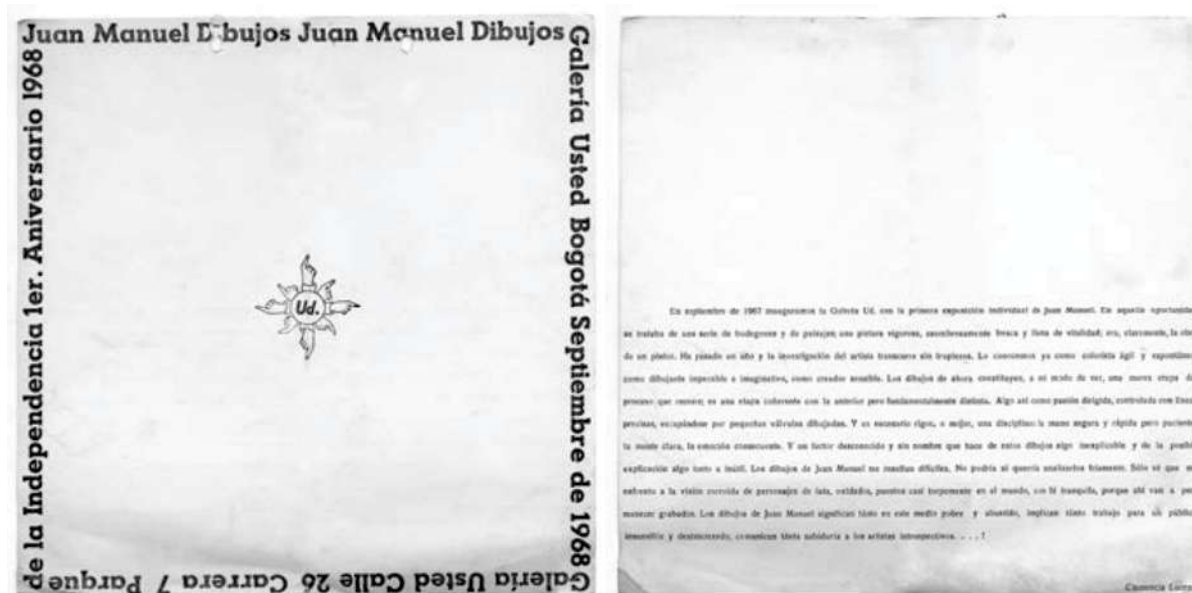


Figura 2 - Catálogo da mostra de Juan Manuel na Galería Ud., com texto escrito por Clemencia Lucena. 1967.⁹

Na mesma publicação, ela descreve as 17 exposições sediadas na galeria desde sua fundação, sendo 14 delas individuais e três coletivas. A Galería Ud. manteve-se ativa até 1970. Isabel Cuervo, Gloria Hernández, Ana Mercedes Hoyos, Clemencia Lucena e Amalia Iriarte (CÉRON; MONTES; GUTIÉRREZ e RUIZ, 2008, p. 367) são algumas das artistas mulheres que expuseram na *Galería Ud.* Na publicação *Por las galerías: atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá 1940-2018* (CÉRON; MONTES; GUTIÉRREZ e RUIZ, 2008) podemos constatar que mesmo que a maioria das exposições não tenha sido protagonizada por mulheres elas tiveram maior representatividade na Ud. do que na maioria das galerias de Bogotá. Algumas, em toda sua cronologia de funcionamento, não abrigaram nenhuma exposição de artistas mulheres.

⁸ Clemencia Lucena, ART-PIA, n.º 3. Colômbia, 1968.

⁹ Fonte: CÉRON; MONTES; GUTIÉRREZ e RUIZ, 2008.



CLEMENCIA FEMINISTA

Em conjunto com análise da forma e conteúdo do trabalho de Clemencia Lucena nesta primeira fase da sua produção artística, que convencionou-se chamar "fase feminista", será levado em conta que a artista tem um projeto artístico construído dentro do marxismo e à serviço da sua crença na Revolução Cultural. Sob a perspectiva marxista, pode-se afirmar que Clemencia denuncia a coisificação/reificação (LUKÁCS, 2003, p.194) da mulher. O signo mulher-mercadoria, que está à serviço do patriarcado e executa um papel doméstico (esposa) e decorativo (rainha da beleza), e sua representação na imprensa são o material da artista.

Clemencia é maoísta¹⁰, movimento de tendência marxista-leninista. A respeito da luta pelos direitos das mulheres, a artista distancia-se do feminismo burguês ou liberal, pois seu feminismo não é individualista, é coletivo. A igualdade entre os gêneros faz parte das metas do comunismo¹¹ e defender o direito das mulheres não se trata de lutar pela inclusão em um regime opressor e sim da destituição do modelo colonial/hierárquico/opressor/patriarcal e substituição por um modelo coletivo e igualitário. Por não coadunar com o modelo de divisão do trabalho por gênero, Clemencia coloca-se primeiro como revolucionária e depois como mulher¹².

A tradição milenar do domínio patriarcal não será destruída com a ascensão de uma geração de mulheres revolucionárias ou de muitas gerações de pessoas revolucionárias de todos os gêneros, nem cessará automaticamente com o estabelecimento do socialismo, mesmo tudo isto sendo indispensável. Só a sucessão de movimentos com um conteúdo ideológico mais profundo e escopo mais amplo, campanhas massivas de remodelação espiritual que envolvam todos os domínios do pensamento e da atividade humana, permitirão que em um futuro remoto os objetivos elevados de identidade e inter-relação saudável entre os gêneros sejam alcançados.¹³ (LUCENA, 1981)

Existe, na fala de Clemencia, o reconhecimento de uma estrutura patriarcal opressora que, para além da luta revolucionária, exige um procedimento educativo para ser superada. A arte, sob a perspectiva socialista, tem o caráter de educar através da informação. Uma via é através da

¹⁰ Ingressa em 1971 no Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), organização de esquerda colombiana fundada em Medellín em 1970 e liderada por Fernando Mosquera.

¹¹ O capítulo 31 do Livro Vermelho de Mao, descreve as mulheres como grande força produtiva na China e afirma a meta da igualdade entre os sexos.

¹² Em *Revolução, Arte e Mulher* (1984), antologia de artigos publicados por Clemencia na imprensa, podemos ver a ordem de importância dos temas para a autora através da ordenação dos substantivos no título da obra.

¹³ Tradução da pesquisadora de uma fala de Clemencia Lucena em um dos congressos de mulheres organizado pelo MOIR. 1981. Extraído de <https://moir.org.co/TribunaRojaV1.moir.org.co/extractos-de-los-discursos/>.



denúncia e da ridicularização, como a primeira fase de Clemencia. Outra via é a utópica, através da construção de mundos possíveis, feita pela artista na segunda fase de seu trabalho, quando migra para o Realismo Socialista.

RECURSOS - PARÓDIA SATÍRICA E ESCÁRNIO

Por mais que se esquive de parecer com seus contemporâneos, o trabalho de Clemencia está dentro do que chamamos arte pós-moderna, seja pela forma, função ou procedimento. No mundo mediado pelo cartesianismo as escolhas se dão entre opostos: belo e feio; positivo e negativo; trágico e cômico. A artista opta pelo feio, pelo cômico e pelo negativo. Utiliza como recurso a metalinguagem da sátira paródica para compor uma obra de viés político, em oposição à *arte pela arte* executada pelos herdeiros das vanguardas.

Segundo Freund, a paródia é, portanto, uma forma literária que herda da sátira o ethos negativo que, por sua vez, define a crítica no sentido moderno do termo: como a sátira, a paródia se engajou na luta contra certas formas da realidade tidas como alienantes. Deformando as formas da consciência que se tornaram doutrinárias, ela nos obriga a tomar consciência dessas formas e permite que nos emancipemos ultrapassando-as. Essa ridicularização das convenções desempenha um papel instrumental em nossa liberação com relação às objetivações automatizadas de nossa consciência. (MOSER, 1992)¹⁴

Assim como a construção da literatura se dá pela relação entre signos, significados e significantes, na composição artística que dispõe-se a estar em diálogo com o mundo e a ter significado, ela se dá do mesmo modo. Para entender o caráter político da paródia, voltemos ao século XIII, ao capítulo V de *A Arte de Trovar*, poética do cancionero ibérico, onde a cantiga de escárnio é definida:

Cantigas d'escarneo som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d'algúem em elas, e dizem-lho per palavras cobertas que hajam dous entendimentos, pera lhe-lo nom entenderem [...] ligeiramente; e estas palavras chamam os clérigos hequivocatio. E estas cantigas se podem fazer outrossi de meestria ou de refram. (Cap. V. A Arte de Trovar, séc XIII)

¹⁴ MOSER, Walter. "A Paródia: Moderno, Pós-Moderno". In: REMATE DE MALES, Campinas, (13):133-145, 1992.



A paródia satírica é usada por Clemencia como instrumento de linguagem para elaborar sua crítica ideológica¹⁵.

IMPrensa, ELITE E DIREITOS DA MULHER

A imprensa colombiana pertencia às oligarquias e refletia o projeto das elites. Neste projeto a mulher é propriedade. Importante levar em consideração que mesmo as mulheres das elites colombianas eram submissas aos seus pais e maridos. Apenas em 1932, com a Lei 28, "Capitulações do Casamento", o poder conjugal, estrutura por meio do qual o casamento era usado para despojar as mulheres de sua herança e impedi-las de ter independência financeira, foi destituído e as mulheres adquiriram o direito de dispor livremente de seus bens, contrair empréstimos, realizar transações financeiras e comparecer por conta própria aos tribunais. Em 1933, o decreto nº 1972 passa a permitir às mulheres ingressarem no ensino médio e na universidade. Em 1936 foi permitido o acesso a cargos públicos, mas as mulheres ainda não eram cidadãs e não podiam votar. No mesmo ano o direito dos homens de impor "pena capital" sem julgamento prévio foi extinta, mas se estabeleceu a "legítima defesa da honra", justificativa que visava reduzir a pena de um marido que em "estado de raiva e dor intensa" atentasse contra a vida de sua esposa. Esta concessão foi mantida até 1980. Apenas em 1954, as mulheres adquiriram a cidadania plena e o direito ao voto foi conquistado. Em 1957, as mulheres votaram pela primeira vez em um plebiscito na Colômbia. Somente nos anos 70, com o Decreto 2.820, foi instaurada a igualdade jurídica entre homens e mulheres.

PROCEDIMENTOS - APROPRIAÇÃO E ESTILIZAÇÃO

Clemencia apropria-se de imagens fotojornalísticas e através deste procedimento, conservado na segunda fase de seu trabalho, constrói uma crítica que atua duplamente: ao modelo de mulher e à imprensa. As personagens recortadas são misses, mulheres disponíveis para o

¹⁵ Na perspectiva de Walter Moser, Freund, do ponto de vista funcional, define a paródia como "instrumento literário da crítica ideológica" e do ponto de vista formal afirma que ela opera por "deformação estrutural". Opto por usar a mesma definição e substituir o literário por linguagem.



matrimônio, recém-casados, esposas e figuras notáveis da oligarquia colombiana retratadas de forma ridícula e banal nas colunas sociais dos periódicos.

Esses primeiros desenhos atestaram todas as virtudes e defeitos que permeiam o trabalho autodidata, [...] estimulados pela rebeldia, desafiaram hábitos e instituições opressoras mistificadas que se manifestam em nossa sociedade da forma mais ridícula. [...] clara intenção crítica e certa força expressiva como elementos principais do meu trabalho. (LUCENA, 1984)



Figura 3: Montagem com as imagens "Reina conflictiva: que si usa peluca, que por qué fue al Vietnam, que si dice esto o que si hace lo otro" - El Tiempo (1968) e recorte do jornal com Madeleine Hartog-Bel, Miss Mundo 1967, em escala no aeroporto El Dorado, de Bogotá.¹⁶

Nos anos 1960, a mulher de elite era publicizada e vendida pelos jornais como mero objeto adequado a um modelo de virtudes definido pelos seus proprietários: ser de boa família, bela, dócil, possuir alguns dotes e ser ilustrada o suficiente para entreter e receber. Para construir a dupla paródia, tanto ao modelo de mulher quanto à imprensa, Clemencia vai aos primórdios dos periódicos feitos para adestrar, em etiqueta, desejos e vestimenta, o público feminino: As revistas femininas francesas do século XVIII e XIX. E se apropria, através da estilização, das gravuras de moda do *Journal des dames et des modes*, periódico francês, voltado para o público feminino, criado em 1797, pela livraria Sellèque e que ditou a moda das moças européias e das *elites criollas*. Sobre o recurso de estilização, Sant'anna afirma:

¹⁶ Fonte: "Reina conflictiva: que si usa peluca, que por qué fue a Vietnam, que si dice esto o que si hace lo otro", Clemencia Lucena, 1968. Pintura, 75 x 54 cm. El Tiempo. "Habla Miss Mundo: 'Volveré a Bogotá... cuando me inviten'". 5 de fevereiro, p. 14.



Estilização é vida dupla do texto, coexistência de dois planos, distintos ou discordantes. Estilização é técnica cujos efeitos podem ser paródia ou paráfrase. Quando a estilização tem motivação cômica ou é fortemente marcada, converte-se em paródia. Mas pode-se entender diferente, pelo seguinte esquema: paródia deforma, paráfrase conforma e estilização reforma. (SANT'ANNA, 1985)



Figura 4 - Composição da obra Clemencia Lucena, *Preclara dama, altissima cifra de rancio abolengo y vasta cul* (1970); desenho à aquarela de Louis-Marie Lanté para o número 20, ano 1824, do *Journal des Dames et des Modes* e gravura número 2258, "Chapeau de paille d'Italie. Blouse de jactant.", correspondente à aquarela de Lanté, impressa no periódico, invertida em relação ao desenho, e tonalizada à mão.¹⁷

Para Hutcheon (2002, p.98) estratégias paródicas pós-modernas foram usadas com frequência por artistas feministas para apontar para a história e para o poder histórico das representações culturais: contextualizando ao mesmo tempo que desconstruem ironicamente. As obras de Lucena tem uma construção limpa, sintética e objetiva, o que pode ter levado a crítica da época a ignorar suas referências, como podemos ver na leitura de Iriarte:

Clemencia Lucena se inspira en los aspectos más impersonales y amorfos de la realidad cotidiana tal como estos emana de la prensa. Los temas escogidos siguen siendo en los dibujos lo que esencialmente son, no se toman como motivo pictórico ni se descompone la figura en favor de una exigencia formal, sino que se emplea un lenguaje directo, se elimina toda ambigüedad, todo lo insólito, inesperado, sorprendente. (IRIARTE, 1968)

Uma outra possibilidade para a leitura superficial de sua obra pode ser a juventude da artista ou ainda que seu posicionamento político definido tenha chamado mais atenção do que sua composição estética.

¹⁷ Fonte: Diversas. Montagem feita pela pesquisadora.



TÉCNICA

O processo de composição de uma gravura até a impressão no *Journal des dames et des modes* possuía características da manufatura, processo fabril do início da industrialização: a produção era dividida em fases e o material passava pela mão de vários profissionais especializados: os desenhos eram executados por artistas, como Lanté, em aquarela, posteriormente gravados em matriz litográfica ou talho doce pelo gravador, para serem impressos em tinta escura. Após a secagem as imagens eram coloridas à mão pelo próprio gravador ou por coloristas da tipografia.

Vale lembrar que Lanté escreveu e ilustrou *Galerie Française de Femmes célèbres par leurs talents, leur rang ou leur beauté* (1827)¹⁸, livro ilustrado de biografias femininas com gravuras executadas e coloridas pelo gravurista Jaques Jorge Gattini. Este livro circulou entre as elites das capitais das colônias sob influência cultural francesa, como o Rio de Janeiro e possivelmente Bogotá, servindo de modelo para as mulheres das oligarquias latino americanas, também desejosas de serem famosas por seus talentos, posição e beleza.



Figura 5 - Composição com a contracapa de *Galerie Française de Femmes célèbres par leurs talents, leur rang ou leur beauté* de Louis Marie Lanté e gravura e biografia de Marguerite de France.¹⁹

¹⁸ Em tradução minha: Galeria francesa de mulheres famosas por seus talentos, posição ou beleza.

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon532602/icon532602.pdf. Acesso em 13.06.2021.

¹⁹ Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon532602/icon532602.pdf. Montagem feita pela pesquisadora.



PALETA DE COR COMO ELEMENTO DE ESTILIZAÇÃO

Clemencia seleciona as imagens do jornal e as amplia: suas obras são em grande formato. Para a execução se utiliza do recurso de estilização ao apropriar-se dos elementos estéticos das gravuras da imprensa francesa: como o traço marcado em uma cor escura, paleta restrita a poucas tonalidades, tons pastéis, aplicação da tinta sem degradês, detalhamentos ou misturas. Como subversão substitui a técnica industrial utilizada pela imprensa ao compor suas "gravuras" de forma completamente manual e autoral utilizando têmpera/guache ou aquarela aplicadas em tela ou papel.

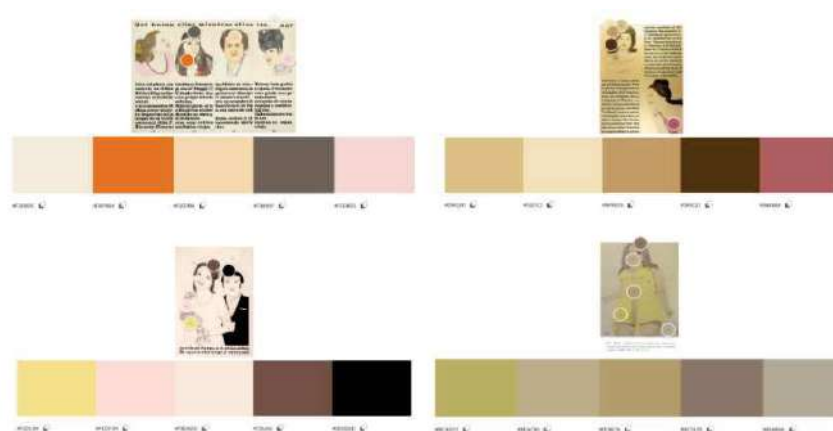


Figura 6 - Composição das paletas de cores das obras *Qué hacen ellas mientras ellos trabajan?* (1970), *Matrimonios para el sábado* (1970), *Preclara dama, altissima cifra de rancio abolengo y vasta cul* (1970) e *Reina conflictiva: que si usa peluca, que porqué fue a Vietnam, que si dice esto o que si hace lo otro* (1968) de Clemencia Lucena.²⁰



Figura 7 - Composição de gravuras e aquarelas publicadas no *Journal des Dames et des Modes* e na *Galerie Française de Femmes célèbres par leurs talents, leur rang ou leur beauté*.²¹

²⁰ Fonte: Diversas. Paleta feita pela pesquisadora.

²¹ Fonte: Diversas. Paleta feita pela pesquisadora.



DISTORÇÃO

A distorção pode ser usada para mudar o sentido de algo ou expressar uma visão subjetiva que embute a interpretação do artista sobre o material distorcido, contribuindo para criar o distanciamento. Além da apropriação da imagem e da estilização, a ampliação e a distorção contribuem para a elaboração da paródia. Podemos observar o efeito de transcontextualização, conceito de Rabinowitz (1980, p.241), no trabalho de Clemencia onde ela estiliza os originais dos quais se apropria, amplia e distorce cada estilhaço da imagem com o intuito de dissolver o sentido original.

Fazendo conscientemente o que o tempo faz de forma mais lenta, a paródia pode distorcer as formas de arte, sintetizando a partir delas e do presente do codificador em uma nova forma - não sobrecarregada, mas enriquecida, pelo passado. (HUTCHEON, 1985, p. 123).



Figura 8 - Colagem com obra de Clemencia Lucena, Yo no soy un hombre yo soy un programa, 1970 e imagens de periódicos.²²

²² Fonte: MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá) e diversas.



É possível percorrer o processo da artista através da análise da obra *Yo no soy un hombre, soy un programa*, que "retrata" Misael Eduardo Pastrana Borrero (1923-1997), presidente da Colômbia entre 1970 e 1974, conservador, lembrado por uma série de programas de modernização e por ter sido colaborador de Richard Nixon, presidente estadunidense, na política contra o narcotráfico na América Latina. Buscando no *google* imagens do retratado, constata-se que ela utiliza duas imagens publicadas pela imprensa. Na composição do texto, que dá título à obra e está pintado nela, Clemencia subverte a icônica frase "Yo no soy un hombre soy un pueblo, y el pueblo es mayor que sus dirigentes.", de Jorge Eliécer Gaitán pronunciada em discurso de 1947²³. Gaitán foi um candidato à presidência da Colômbia de tendência liberal, que aproximava-se do socialismo, possuía forte apelo popular e liderava as intenções de voto quando foi assassinado em 9 de abril de 1948. Misael, até o assassinato de Gaitán, era secretário do presidente em exercício, Mariano Ospina Pérez. A morte de Gaitán gerou uma onda de protestos denominada "El Bogotazo" e, posteriormente, um período conhecido na Colômbia como "La Violencia" que durou até cerca de 1958. A relação entre estes dois personagens históricos, feita de forma sutil, deixa para o observador a construção do significado. A estética é a mesma que a artista utiliza nos retratos de misses, casais e donzelas: A estilização das revistas femininas através de traços definidos, paleta em tons pastéis e valorização das distorções no rosto do retratado, de forma a satirizá-lo, provocando um efeito cômico, como se o candidato estivesse enojado e desconfortável em um falso sorriso. Nessa obra ela faz uso de uma tipografia similar a dos santinhos de candidatos e aplica as cores da bandeira colombiana.

TÍTULOS E TEXTOS

Clemencia não utiliza muitos recursos nas suas composições e todos os elementos possuem função e contribuem para compor os significados da obra. Em algumas obras, ao fazer a transição do impresso (recorte de jornal) para o manual (desenho ou pintura), Lucena extraí letras do texto,

²³ Discurso de Jorge Eliécer Gaitán, em 1947: <https://www.youtube.com/watch?v=JZO558I8emI>



quase como Tzara (1896-1963) na sua *receita para fazer um poema dadaísta* (1924), e constrói o ridículo e a subversão sem fazer acréscimos ao conteúdo da mensagem original.,



Figura 9 - Composição da obra *Matrimonios para el sábado*. Lucena, Clemencia. Desenho, tinta china e têmpera sobre papel. 148 cm x 108 cm. 1970 e detalhes da obra.²⁴

As personagens de Clemencia são objetos, signos. Estão congeladas no tempo, não executam ações e nem falam por si mesmas. Os títulos e textos aplicados às imagens podem estar em primeira pessoa, extraídos de aspas, falas editadas pela imprensa, como em "Mi misión es sembrar el entusiasmo", "Todavía me reconocen por la calle", "Vengo a invitarlos al carnaval" ou em terceira pessoa, narrando a imagem, como em "La novia recibió su bachillerato en el Colegio del Sagrado Corazón y completó sus estudios en el Instituto Familiar y Social" e no imenso "Los novios brindan por su felicidad el día de su boda", "La novia lucirá un moderno vestido confeccionado en tela bianchini Y brocado francés. Una larga y amplia cola se desprende de los ombros. El velo en tul rebordado cubre la totalidad de la cola e irá sostenido por original adorno".

Un aspecto muy significativo en esta exposición son los títulos de los cuadros: frases tomadas textualmente de la prensa, en forma de citas, incluso con comillas y alusión a la fuente. Este elemento refuerza el sentido humorístico y crítico fundamentalmente con la

²⁴ Fonte: Eraso, M., Tarazona, E. y Villate, A. (2017). Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, (21). Disponível em: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/viewFile/11908/12547>



exposición, la posición objetiva del autor y el vínculo estrecho que liga estos dibujos a una realidad concreta, actual. Como las figuras mismas, estas frases han entrado en otra dimensión, se han cargado de un nuevo contenido: ahora nos hablan del absurdo, la alienación, de situaciones risibles. (IRIARTE, 1968)



Figura 10 - Composição de 2 fotografias de obras, de Clemencia Lucena, identificadas como provenientes da Galeria Marta Traba, título desconhecido, possivelmente fotografadas na exposição Los que son (1968).²⁵

Clemencia, ao fazer uma apropriação estilística ou estilização, imitando a tipografia da imprensa e subvertendo-a ao deixar o texto incompleto, mas facilmente decifrável pela *Gestalt*, critica a superficialidade e a banalidade da oligarquia colombiana passada, que rui em sua própria mistificação rasa, como pode ser observado na obra *Qué hacen ellas mientras ellos trabajan?* (1970).

QUÉ HACEN ELLAS MIENTRAS ELLOS TRABAJAN? E O TEATRO ÉPICO

A pintura, que possui 110 × 150 cm, foi executada em aquarela, técnica pouco usual para obras desta dimensão, é composta pela frase do título, aplicada à obra, 4 bustos de mulheres de quase meio metro cada, onde cada mulher olha para uma direção diferente e um breve texto biográfico, narrativo em terceira pessoa, perfilando cada mulher. O título diz o que elas "não fazem", apresentando essas mulheres para a sociedade por oposição: "ellos trabajan", elas não trabalham, se ocupam. Independente de suas formas, idades ou biografias, elas são esposas e suas qualidades, descritas no texto, têm a não-função de adornar, distrair, ocupar, acompanhar e ilustrar: a vida de seus maridos e a sociedade à qual pertencem.

²⁵ Fonte: acervo do MoMA.



No teatro, onde o drama convencionalmente constitui-se de ação e diálogo, Brecht (1898-1956) opta pela narrativa e trabalha a representação das ações de forma simbólica através do recurso da gestualidade. Essa construção visava diminuir a possibilidade de uma leitura naturalista por parte do espectador e eliminar a catarse aristotélica. Clemencia, assim como Brecht, trabalhava dentro de um registro épico, ou narrativo, e também não se utilizava da catarse. As mulheres, mesmo na segunda fase de sua obra, onde atuava dentro do *Realismo Socialista*, não estão martirizadas e os populares não eram representados como vítimas de chacinas e opressões, recurso tipicamente dramático, e sim como vencedores e lutadores, principalmente participando de passeatas e greves. Em seus textos críticos, Lucena combateu a utilização do trauma na arte dos seus contemporâneos, pois julgava que isso não contribuía para a revolução.



Figura 11 - *Qué hacen ellas mientras ellos trabajan?* (1970) Clemencia Lucena. Materiais: Tinta, aquarela, tecido e papel. Dimensão: 110 x 150 cm.²⁶

Essa obra é de 1970, mas antes de chegar nesta configuração, Clemencia já trabalhava dentro da mesma linha crítica. No catálogo da mostra *Los que son* (1968), sobre seu trabalho, Marta Traba escreve:

Sus dibujos son la crítica más sofisticada e inteligentemente maligna de un 'ridículo de hecho', permanece a flor de piel en la vida social colombiana consignada en los

²⁶ Fonte: Museo de Arte Moderno de Bogotá.



periódicos. Esa crítica que se apoya sobre innegables virtudes técnicas; una línea decadente y un tono de extremo refinamiento. (TRABA, 1968)²⁷

Eagleton (2005, p. 53-68) classifica o teatro de Brecht como "modernismo político", Mário Vilaça (1966, p. 273) afirma: "O desafio lançado pelo teatro épico é, em última análise, a criação de um teatro responsável socialmente enquanto conteúdo e ousado artisticamente enquanto forma". É possível concluir que Clemencia atua em uma chave similar, utiliza-se, assim como o teatro brechtiano, da dicotomia forma-conteúdo e da comicidade para a produção de um duplo-entendimento à serviço da crítica social e/ou política.

O duplo entendimento contido na cantiga de escárnio, descrito na *Arte de Trovar*, era utilizado para ridicularizar os senhores. Brecht, através do efeito de distanciamento ou estranhamento²⁸, deixava claro que seu teatro, ou, como chamava, experiência sociológica, tinha um caráter informativo e que o público estava livre para tirar suas próprias conclusões. Lucena, assim como Brecht, utilizava o humor, o cômico, a ironia, como estratégia. Segundo Vilaça (1966, p.157) "Um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é, pois, o cômico, muitas vezes levado ao paradoxal". Com apropriação Brecht utilizava o burlesco, músicas populares, anedotas, arte circense; Clemencia utilizava a imprensa voltada especificamente ao público feminino parodiada, transcontextualizada de forma cômica em um estilo que assemelha-se a charge e à serviço de uma crítica social e/ou política. As mulheres da primeira fase tem um ar estranho, se parecem com tipos que se repetem nas classes mais abastadas das sociedades patriarcais, mas incorporam um excesso similar ao *gestus* (BRECHT, 1967) brechtiano apreendido no teatro chinês.

Assim como o teatro épico brechtiano, o trabalho de Clemencia pode ser compreendido por qualquer pessoa, de diferentes estratos sociais e períodos históricos, desde que conhecedora da sociedade patriarcal e capitalista. Sobre isso, Eugenio Barney Cabrera, que dirigia o Museo de Arte Moderno de Bogotá, escreve:

Al no abrirle al espectador un mundo poético de formas bellas como refugio momentáneo contra la realidad prosaica circundante, se lo conduce -- al contrario -- directamente a ella, se lo refiere constantemente a algo que parece intrascendente, divertido, pero que ahora va a ver con otros ojos. Esta exposición no plantea problema de interpretación por la índole misma de los motivos, por la forma clara que destaca, no deforma, el contenido;

²⁷ Extraído do catálogo da mostra coletiva que inaugura a galeria Marta Traba.

²⁸ V-Effekt, em alemão *Verfremdungseffekt*. Cf. ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. S. Paulo: Perspectiva, 1985.



por eso puede decirse que C.L. ha ampliado su público, puede llegar al no iniciado y ser igualmente comprendida. Rompe así el círculo en el cual la clase social criticada —sus formas de vida, sus instituciones— es al mismo tiempo la única pretendidamente capacitada para captar las sutilezas de la sátira. (CABRERA, 1968)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qué hacen ellas mientras ellos trabajan? é a síntese da primeira fase do trabalho de Clemencia Lucena. Nela aparecem os procedimentos de apropriação do material jornalístico e de estilização, no uso da paleta de cor das gravuras de revistas femininas do século XVIII e XIX e da tipografia da imprensa, o recurso de escárnio ou paródia satírica, provocando o duplo-entendimento, a leve distorção nos rostos das mulheres, a técnica manual, com predominância da aquarela, e o uso do título e de textos recortados na composição da obra tem características formais e método de composição similares aos do teatro épico de Bertolt Brecht, dramaturgo igualmente marxista. Na opinião de Clemencia, fazer uma arte política e partidária não era um fator limitador, ela acreditava que "os artistas comprometidos com a revolução colombiana encontram sua identidade no propósito comum e sua contradição na diversidade de expressões." (LUCENA, 1981)

42

A partir de 1971, a artista troca a têmpera e o guache pelo óleo e pela litogravura, a paródia satírica pelo realismo socialista e a aristocracia pelo proletariado, mas mantém o recurso da apropriação, utilizando registros jornalísticos de eventos políticos, o procedimento de estilização, ao apropriar-se da estética dos cartazes soviéticos e chineses maoístas, mas a recepção ao seu trabalho muda. A crítica, que já era pouco disposta, deixa de buscar o entendimento das camadas de construção, das escolhas estéticas e esquece de analisar a técnica, que se apura nas litogravuras delicadas que enfeitam a casa dos trabalhadores e nas grandes telas à óleo que ela envia aos salões, e só enxerga o panfleto: a solução fácil. Uma tela de Clemencia é identificável para além do gênero ou tema. A maneira como ela representa as pessoas é sua, é autoral. Como um trabalho de Bottero, seu contemporâneo, também é facilmente identificável. Para além da repetição de um estilo, algo tão bem quisto pela estética e pelo mercado da arte, Lucena desenvolveu algo que pode ser visto como duas séries de trabalhos que, mesmo de gêneros distintos, dialogam através de procedimentos,



técnicas e conteúdo. Aos 37 anos, quando teve sua vida bruscamente interrompida, possuía maturidade e qualidade artística para desenvolver muitas outras séries.



Figura 12 - *En un día de movilización* (1971) e *Educación Revolucionaria* (1976).²⁹

A escolha de pesquisar o trabalho de Clemencia Lucena se deu para refletir sobre os motivos que a levaram a ser esquecida, apagada e desqualificada pela crítica. Foi possível concluir que esse processo de invisibilização não diz respeito à qualidade dos seus trabalhos e sim com o fato de ser mulher e militante comunista. É indubitável que o mercado da arte, a estética e as instituições fogem do incômodo de uma arte executada com propósito político ao classificá-la preguiçosamente de panfletária e valoriza, como mercado que é, obras desenvolvidas com propósito meramente decorativo e permeadas pelo claro oculto de mistificações e mistérios simples. Pensando para além da valorização, que é um conceito de mercado, também é possível concluir que a arte política feita por mulheres é menos levada a sério e tem maior tendência ao apagamento do que a arte política feita por homens.

REFERÊNCIAS

RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio in Taller Historia Crítica del Arte. *Arte y disenso: Memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: La Bachué, 2015.

²⁹ Fonte: Diversas.



BARÓN, M.S.; ORDÓÑEZ ROBAYO, C – Equipo TransHisTor(ia), *Lucena, Clemencia*, en Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas, 2019. Disponível em: <http://diccionario.cedinci.org>

BARÓN PINO, María Sol (2011), "*Pekín informa: feminismo y militancias en Clemencia Lucena*". En: *Vozal* n. 1 Disponível em: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena>.

BRECHT, Bertold. *O Pequeno Organon para o Teatro*. Tradução: Flávio Moreira da Costa). In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CABRERA, E.B.; IRIARTE, A. In: *Clemencia Dibujos*, Galería Madriguera, 1968.

CÉRON, Carolina; GUTIÉRREZ MONTES, Natalia e RUIZ, José. *Por las galerías: atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá 1940-2018*. 2018.

DÍAZ, J. A.. *Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu*. *Rev. Colomb. Soc.*, 42(1), 271-291, 2019.

EAGLETON, Terry. *Capitalismo, modernismo e pós-modernismo*. *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.2, 1995, p.53-68.

El Tiempo. *Habla Miss Mundo: 'Volveré a Bogotá... cuando me inviten'*. 5 de fevereiro, p. 14. 1968.

ERASO, M.; TARAZONA, E.; VILLATE, A. *Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena*. Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte, 2017. Disponível em <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/viewFile/11908/12547>.

44

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y Arte Latino-americano. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo*. Siglo XXI Editores, 2018.

HERRERA BUITRAGO, María Mercedes. "*Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta*". *Memoria y sociedad* 16, no. 33: 121-134. 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LANTÉ, L.M.; GATINE, G.J. *Galerie Française de Femmes célèbres par leurs talents, leur rang ou leur beauté*. 1827. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon532602/icon532602.pdf. Acesso em 13.06.2021.

LUCENA, Clemencia. *Lucena*. En: II Bienal de Arte Coltejer. Medellín, Colina (catálogo), 1971.

LUCENA, Clemencia. *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Bogotá Ed. Bandera Roja, 1975.

LUCENA, Clemencia. *Formas "puras" y formas políticas en el XXII Salón*, in: *El Tiempo* Diciembre 5, Bogotá. 1971.

LUCENA, Clemencia, ART-PIA, n.º 3. in *Por las galerías: atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá 1940-2018*, 2018.



- LUCENA, Clemencia. *La revolución, el arte y la mujer*. Bogotá: Bandera Roja, 1984.
- LUCENA, Clemencia. *Discurso pronunciado en un acto de mujeres (extractos)*, Tribuna Roja, 1981. Disponível em: <https://moir.org.co/TribunaRojaV1.moir.org.co/extractos-de-los-discursos/>.
- LUNA, Lola. *El sujeto sufragista. Feminismo y feminidad en Colombia 1930-1957*. Cali: Universidad del Valle – La manzana de la discordia, 2004.
- LUNA, L.; VILLARREAL, N. *Historia, género y política. Movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991*. Barcelona: Universidad de Barcelona – Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología, 1994.
- LUNA, Lola. *La feminidad y el sufragismo colombiano durante el periodo 1944-48*. Otras Miradas 1, no. 1: 108-125, 2001.
- Mao Tsé-Tung, *Quotations from Mao Tse Tung - Quotations from: 1927 - 1964*. Peking Foreign Languages Press, 1966. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/mao/works/red-book/>
- MOSER, Walter *A Paródia: Moderno, Pós-Moderno* Tradução: Maria José Coracini, in REMATE DE MALES, Campinas, (13):133-145, 1992.
- ORTEGA, C., *Diccionario de artistas de Colombia*, Bogotá, Plaza y Llanés, 1979.
- PAVIS. Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RABINOWITZ, Peter J.. 'What's Hecuba to Us?': *The Audience's Experience of Literary Borrowing, in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.)*. 'The Reader in the Text: Essays on Audience and interpretation, 241-63. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. S. Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- TRABA, Marta. *Los que son*. Bogotá: Galería Marta Traba, 3-16 de mayo (Catálogo), 1968.
- Tribuna Roja, *Clemencia Lucena: un testimonio de lealtad al pueblo*. Tribuna Roja nº 46, Bogotá, dezembro 1983 - janeiro 1984. Disponível em: <http://tribunaroja.moir.org.co/Clemencia-Lucena-UN-TESTIMONIO-DE.html>
- TZARA, Tristan. *Trois recettes pour écrire de la poésie* in Sept Manifestes Dada Lampisteries, Societe Nouvelle des Editions Pauvert, 1978.
- VELÁSQUEZ TORO, Magdala, *Derechos de las mujeres. Voto femenino y reivindicaciones políticas*. in: Credencial Historia n. 119 (Bogotá), noviembre, 1999.
- VILAÇA, Mário. *Do Teatro Épico*. Vértice - Revista de Arte e Cultura, Coimbra, n.271-272, p.261-81, abr./maio 1966.
- ZALAMEA, Alberto et al., *Francisco Mosquera. 21 autores en busca de un personaje*, Bogotá, Instituto Francisco Mosquera Editores, 2000. Disponível em: <http://www.elfogonero.org/anterior/publicaciones/21aut.htm>



ZULUAGA, Conrado. *Clemencia Lucena - Pinturas*. Bogotá, Editorial Bandera Roja. Exposición Galería Garcés Velásquez, 1979.



Do Brasil à “Grande Pátria” América Latina: geografia e pertencimento na arte brasileira dos anos 1970

Deisi Beatriz Barcik¹

Resumo

A geografia tem um papel fundamental na conformação territorial. Através da cartografia espaços são delimitados em mapas que, por um lado, definem fronteiras, por outro, podem promover a ideia de pertencimento, pois, ao se tornarem símbolos de regiões — continentes, nações, estados —, agregam, além dos aspectos físicos, características históricas, culturais e sociais. Os mapas são, portanto, impregnados de valores e sentimentos. Durante a ditadura militar brasileira, nas escolas, através do ensino da geografia, e em propagandas do governo, a cartografia serviu, em parte, para afirmar tanto a grandeza e a riqueza nacional, enfatizando a necessidade da integração e desenvolvimento do amplo território, quanto para distinguir o Brasil dos países vizinhos. Por outro lado, na década de 1970, o desenho cartográfico e os dados e argumentos geográficos — do Brasil e da América Latina — foram apropriados por alguns artistas brasileiros para, além de colocar em discussão, através de paródias e ironias, os discursos políticos e oficiais do governo militar, lançar questões sobre algumas ideias relacionadas ao pertencimento e à integração à “Grande Pátria”. Nesse sentido, o artigo pretende analisar a relação entre ironia, pertencimento e representação cartográfica através das obras *Nova Geografia - Homenagem a Torres Garcia* (1971), de Rubens Gerchman, e *Admissão* (1974) e *O pão nosso de cada dia* (1978) de Anna Bella Geiger.

47

Palavras-chave: Artes visuais; Década de 1970; Cartografia; Pertencimento.

Com o objetivo de gerir territórios e “colonizar a imaginação dos povos de ambos os lados do Atlântico” (MELENDI, 2017, p. 30), a colocação da América no mapa do mundo é decorrente da história colonial europeia e, portanto, da modernidade. Com o passar do tempo, naturalizou-se o termo como se o território ao qual se refere sempre tivesse sido assim chamado; o mesmo acontece com o conceito de América Latina, criado em meados de XIX. (MIGNOLO, 2007, p. 28).

O surgimento do termo “América Latina” está vinculado à delimitação territorial que tratava de separar os espaços geográficos de acordo com as distintas histórias imperiais no ocidente. A unidade física do continente é inegável (RIBEIRO, 2017, p. 17), mas o conceito “América Latina” parece ter conseguido construir, também, para os que olham de fora, uma ideia de uniformidade identitária, formada, essencialmente, embora contraditoriamente, pela

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, bolsista Capes. E-mail: beatrizbarcik@gmail.com



multiplicidade étnica e pelo território edênico. De tal modo, o nome e o mapa, que unificam um território tão amplo, parecem ter criado, como escreveu Melendi, uma certa “(...) entidade imprecisa que ainda povoa o imaginário dos países hegemônicos com fantasias de paraísos selvagens e de reservas ecológicas ameaçadas(...)” algo que faz do mapa da América Latina “(...) um *tópos* recorrente” na representação identitária da região, mesmo que incontáveis elementos, como os isolamentos e a heterogeneidade, escapem ao desenho (2017, p. 25-35) e ao conceito.

Como categoria de conhecimento, a ideia de América Latina, da qual derivaria uma identidade cultural latino-americana, tem sido discutida, revista e criticada há décadas. De qualquer modo, seja no surgimento, busca de definições e uso do conceito, fosse qual fosse a expressão para tratar do continente ao sul dos Estados Unidos como uma Pátria Grande, o Brasil permaneceu, na maior parte do tempo, excluído (RIBEIRO, 2017, p. 17). A adesão do Brasil à ideia de ser América Latina e da América Latina em conter o Brasil teve, no entanto, algum efeito ao longo do século XX, quando, por exemplo, nas primeiras décadas, alguns intelectuais se interessaram em promover intercâmbios entre a cultura e a literatura nacional e a hispano-americana – ideia que logo se esvaneceu para dar lugar à busca pela brasilidade – ou quando, durante a Segunda Guerra, uma força ideológica contra o fascismo favoreceu certa aproximação das identidades nacionais à continental, embora as filhas da mesma mãe tenham buscado, também, preservar particularidades. De todo modo, entre movimentos de justaposição e separação do que poderia ser uma “união continental”, Leslie Bethell afirma que o Brasil só passou a ser parte da América Latina quando o continente se tornou “*Latin America*” e os Estados Unidos o consideraram como parte da região (2009).

O termo “*Latin America*” homogeneizava, sob um mesmo manto, diferenças culturais, linguísticas, étnicas, ecoando semelhanças relativas às experiências coloniais, às situações de dependência econômica e cultural dos países hegemônicos e à posição de subdesenvolvimento. Por outro lado, marcava a diferença em relação à América do Norte, nomeadamente aos Estados Unidos. A homogeneização, dentro de uma perspectiva de “Pátria Grande”, tanto abafava as inúmeras peculiaridades da vasta heterogeneidade presente no imenso território, quanto fazia da *Latin America* algo genérico e, como um grande bloco, singular para os estrangeiros, embora o adensamento das relações entre os países do bloco não fosse efetivo. Tal homogeneização, ou



“construção geopolítica monolítica”, como comenta Dária Jaremtchuk, “(...) reafirmada ao longo do século XX (...) se transformou numa categoria epistemológica extensiva igualmente para as artes” (2008).

Embora visto no mundo como parte da *Latin America*, desde o golpe civil-militar, de 1964, se reestruturou, internamente, uma necessidade de diferenciação do Brasil em relação aos vizinhos e se ergueu a necessidade, por parte do governo, da criação, ou reelaboração, da ideia de “grande pátria” brasileira. Nessa empreitada teve vez a retomada de alguns dos discursos presentes no movimento “verdeamarelista”, do início do século XX, e com ele a renovação e o reforço da ideia de “Brasil Grande”, (CHAUÍ, 2000, p. 26). A retomada do “verdeamarelismo” empurrou, mais uma vez, a imagem de pertencimento ou de uma essencialidade “latino-americana” para fora do mapa do Brasil, já que o desejado era a construção da “ideologia geopolítica do Brasil Potência 2000” (CHAUÍ, 2000, p. 26), que tinha como base a exaltação dos elementos que elevariam o país à potência: imenso território com inúmeras riquezas naturais, povo miscigenado, ordeiro, pacífico e empreendedor (CHAUÍ, 2000, p. 26).

A geografia aparecia, então, com papel basilar, pois através do estudo e mapeamento territorial fornecia elementos para que fosse possível estabelecer a distinção do Brasil no Continente (DEL GAUDIO, 2007). A ênfase na grandeza do espaço e a natureza edênica são elementos conformadores da nação brasileira, sendo da competência do Estado, além de proteger e preservar as fronteiras, saber e usar das riquezas naturais, cuidar de toda a imensa área nacional a fim de manter a unidade e a integração nacional. (OLIVEIRA, 2011). A cartografia, nesse aspecto, serve como dado, informação e documentação do território e, por conseguinte, como uma espécie de dispositivo promotor do pertencimento, ou como uma agente da nacionalidade, portanto, produtora de identificação.

No mesmo período de exaltação da grandeza do país pelo traçado de seu território, integração interna e defesa de fronteiras, ideais promovidos pelo governo militar com vistas à industrialização nacional, desenvolvimento e autonomia sociopolítica, houve, por outro lado, a emergência, em outros setores da sociedade, da “ideia de uma América Latina unida, integrada e resistente”, especialmente a partir da década de 1970 quando das frequentes interferências dos



Estados Unidos nos países latino-americanos (COUTO, 2017). Tal integração, ou inter-relação, também teve relação com a expansão da indústria cultural e as mensagens e formatos da cultura de massa internacional, que chegavam com força às nações latino-americanas, incorporando a cultura popular e tornando o setor popular um público (CANCLINI, 2008, p. 37).

Para Dária Jaremtchuk, a integração sob o termo latino-americano teve perfil de “resistência frente à dominação norte-americana, sobretudo após a revolução de Cuba.” Já que “Inúmeros artistas exploraram este viés identitário mais crítico, por exemplo, quando se apropriaram do mapa da América Latina(...)” (2008). Para Bethell, foi após o golpe civil-militar que ocorreu maior identificação por parte de alguns escritores e artistas brasileiros com a ideia de “América Latina”, fundada na criação de uma solidariedade ou afinidade ideológica, mas também decorrente dos anos que alguns sujeitos passaram fora do Brasil (2009), tenha sido por ocasiões felizes — prêmios ou bolsas que previam viagens ao exterior — ou desventura — exílio, autoexílio — tanto nos países vizinhos, quanto nos Estados Unidos e na Europa. Principalmente porque é a partir do exterior que muitos intelectuais, escritores e artistas se entenderam como latino-americanos, como Darcy Ribeiro — “Mas foi como exilado que Darcy descobriu a América Latina. Uma vez proscrito, transformou-a em lar, em pátria e em problema” (MATTOS, 2017, p. 9) — e Rubens Gerchman: “nunca vivi tanto Brasil e América Latina como agora, longe daí, da minha cultura, de meus amigos.” (1973, p. 163-166).

Perceber-se latino-americano ou reconhecer-se como pertencente a uma nação estando fora dela não é exclusividade de brasileiros. Vários escritores e artistas, de diversas nações do continente latino-americano, relataram (e ainda relatam) suas percepções de pertencimento estando distante de seus países. De fora, peregrinos latinos, ainda que as diferenças vivenciais sejam grandes, quanto mais individualmente, e é nesse sentido que Canclini pontua que as barreiras entre latino-americanos são muitas vezes mais decisivas do que as afinidades (2008, p. 30-31).

Ainda que segmentação e unificação sejam tensões que sempre estiveram presentes na ideia de latino-americanidade, no período da ditadura militar no Brasil, em que o uso do mapa e dados geográficos foram muito explorados pelo governo como símbolo da grandeza, integração e unificação, a cartografia e a geografia também foram assuntos de interesse na esfera das artes visuais,



em obras que, algumas vezes, dialogaram com a ideia de América Latina. Elementos cartográficos abundam em “potência discursiva” e em possibilidades de “combinar ideias, imagens e signos” (COSTA, 2011), já que possuem uma linguagem e forma desenvolvida e muito eficaz de representação do espaço físico, podendo, portanto, servir a um amplo uso.

Para Couto, o uso do mapa nas artes visuais foi “uma estratégia para evidenciar as desigualdades sociais, políticas e econômicas da região e denunciar jogos de poder” (2017). Mas a utilização da cartografia e de dados geográficos também pode ser percebida como uma tática irônica usada para problematizar e relativizar as configurações e informações dadas e as representações convencionadas e tidas como naturais. Sobre a utilização do mapa como símbolo, Tadeu Chiarelli escreve:

A imagem do mapa do Brasil, entendido pelas autoridades do país como instrumento de divulgação dos valores fundamentais do sentimento de ‘brasilidade’, terá grande importância nos livros didáticos locais desde os anos 1930. Ao mapa estão associados conceitos de integridade territorial e integração e identidade nacional. (2007, p. 81)

A elaboração do desenho do território de uma nação vincula aspectos simbólicos e providencia um destaque, como forma, no cenário mundial. De tal modo, a geografia é convocada para buscar dados e construir um conhecimento de nação. Como ciência, a Geografia trata do espaço, mas também das pessoas, das sociedades, Estados e suas relações (ROCHA *et al*, 2009). Assim, vinculada ao estudo da terra e do homem, ao estudo da natureza e da sociedade, apresenta discursos e permite, portanto, usos políticos, já que exerce um poder que sistematiza territórios e organiza e controla seus habitantes:

A geografia, enquanto descrição metodológica dos espaços, tanto sob os aspectos que se convencionou chamar “físicos”, como sob suas características econômicas, sociais, demográficas, políticas (para nos referirmos a certo corte do saber), deve absolutamente ser recolocada como prática e como poder, no quadro das funções que exerce o aparelho de Estado, para o controle e a organização dos homens que povoam seu território e para a guerra. (LACOSTE, 2012, p. 24)

Argumentos do tipo geográfico aparecem nos discursos políticos e ideológicos através de termos que se referem tanto às regionalidades quanto, em nível mundial, às questões mais abrangentes sobre “centro” e “periferia”, “Norte” e “Sul” (LACOSTE, 2012, p. 24), por exemplo.



Pensar o uso da geografia no contexto da ditadura militar no Brasil expõe a ciência como prática e poder em benefício dos discursos do ou vinculados ao Estado, com intuitos de controle, organização e integralização, formalizando uma ideia de pertencimento, crescimento e de comprometimento do governo com o território e com a população, via amor à pátria. Os conhecimentos geográficos, tomados como instrumento de manipulação, foram veiculados em propagandas, mas também organizados no ensino da geografia, limitando o ensino crítico, através do ensino enciclopédico e, conseqüentemente, moldando saberes. Por outro lado, argumentos geográficos também foram apropriados, na década de 1970, por artistas visuais que, capturando informações e formas, colocaram questões sobre os discursos políticos de base geográfica.

Em 1971, Rubens Gerchman, morando em Nova York por conta do prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna, produziu *A nova Geografia – uma homenagem a Torres-García*. Trata-se de um painel em metal, acrílico e madeira, em que o artista reproduz parte do desenho do globo em que são posicionadas as Américas. A ideia de inversão entre as representações dos polos Norte e Sul são repetidas, como nos trabalhos do uruguaio Joaquín Torres-García, que desde 1935, ilustrava a ideia de um reposicionamento do continente americano, colocando a extremidade sul apontando para cima, enquanto a porção norte aponta para baixo, contradizendo uma representação naturalizada. A atitude de Torres-García dialogava com questões do novo estatuto da geografia do início do século XX, que transformava a ciência “enfadonha e pedante” (FABRIS, 2002, p. 83) em uma parte fundamental do conhecimento humano, principalmente o relacionado ao Possibilismo Geográfico, corrente francesa que abordava a geografia considerando a interação humana com o território (CLAVAL, 2007).

O trabalho de Torres-García, “uma operação geográfica de caráter crítico” (FABRIS, 2002, p. 79), tratava das questões de dependência do Hemisfério Sul ao Hemisfério Norte, e de uma virada valorativa, no sentido das qualidades locais, daquilo que seria próprio da cultura da América Latina, que se queria sem aspirações europeias — algo como se o continente latino-americano pudesse ser pensado sem se considerar que o próprio nome e conceito tenham sido forjados em estratégias decorrentes da colonização do espaço e dos corpos, coisa que colocava a heterogeneidade do continente dentro da homogeneidade da ideia. De qualquer modo, a obra coloca em discussão



a cartografia pensada não apenas com uma descrição espacial neutra, mas como “uma construção ideológica” (FABRIS, 2002, p. 79).

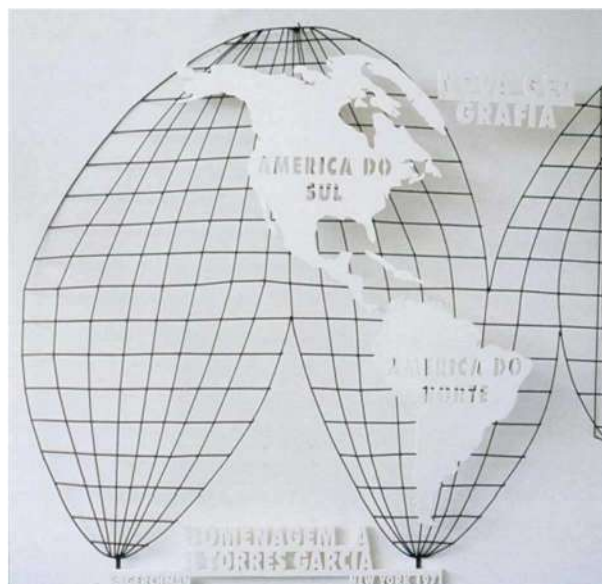


Figura 1: *Nova Geografia: uma homenagem a Torres-García*. Rubens Gerchman, 1971.

Em *Nova Geografia – Homenagem a Torres-García*, Gerchman realiza pelo menos três apropriações: do mapa, forma vinculada à esfera da ciência geográfica; das palavras — procedimento muito característico da arte conceitual — que nomeiam os territórios; e da ideia e procedimento presente no trabalho de Torres-García. Tais apropriações terão nas palavras usadas por Gerchman a sustentação da ideia de inversão parodiada, quer se recorra aos nomes dos territórios, quer se pense no título, já que é por meio da ideia de homenagem e tomando uma distância crítica, necessária na paródia (HUTCHEON, 1985, p. 78), que Gerchman repete o fundamental do trabalho de Torres-García: o modelo de inversão. Mas, no mapa de Gerchman, preso nos meridianos e paralelos, a inversão é dos nomes e não da posição da forma. As palavras abrem vãos nos territórios e fazem remissão às fontes usadas pelas forças armadas e, algumas vezes, pela indústria. Gerchman parodia o trabalho de Torres-García, mas o alvo da paródia, que não se caracteriza por desrespeito ao artista uruguaio, não é, tampouco, o trabalho de Torres-García. A repetição da ideia de inversão, juntamente com a remissão dada pelo título, é o que funciona como paródia ao aludir, pela representação e designação dos espaços, a atmosfera da discussão sobre jogos



de representação, poder, dependência, dominação e denominação e as identidades e identificações decorrentes desses jogos.

Como se abrisse e planificasse o globo, o trabalho de Gerchman expõe o uso da geografia como ordenadora das relações, o uso tirânico da cartografia e das palavras, essas que são como testemunhas de sentido, e relativizava os conceitos. Embora não tenha se ocupado, diretamente, das questões sobre *América Latina* e das definições de identidade latino-americana e da ideia de “*Latin American Art*”, conceitos que apareciam com relevância, segundo Dária Jaremtchuk, “dentro dos espaços institucionais e no mercado de arte dos Estados Unidos”. Aspectos esses condicionados à construção denominada “*Latin America*” que, inclusive, incorporava os países da América Central e o México num único bloco de peculiaridades e exotismos (2008). O aspecto semântico do trabalho recorre incessantemente à ideia que problematiza a nomenclatura derivada da posição superior ou inferior em relação à Linha do Equador, paralelo que, vinculado ao aspecto físico e com grande poder simbólico, corta e divide o globo, de modo imaginário, entre dois Hemisférios, o Norte e o Sul. Assim, ele não inverte o Hemisfério Norte, como fez Torre-García, todavia atribuiu a carga semântica do Hemisfério Sul ao Hemisfério Norte e vice-versa.

54

Embora a paródia de Gerchman aborde ideologias já consolidadas, a operação do artista não desfaz as hierarquias construídas com base na oposição entre os Hemisférios, mas expõe a inversão e faz pensar as cargas de conteúdos simbólicos vinculados às relações políticas, econômicas, sociais e culturais que as linhas imaginárias são capazes de sustentar; principalmente a que caracteriza vários países localizados no Hemisfério Sul como subdesenvolvidos e dependentes, econômica e culturalmente, dos países do Hemisfério Norte. Nesse sentido, a ironia na paródia que Gerchman pode ser mais claramente percebida quando, ao invés de inverter a convenção cartográfica — um procedimento que reposicionaria o todo a partir de um ponto de vista, como fez Torres-García, o artista inverteu apenas os nomes.

O simples jogo de inversão aponta, também, para a presença brasileira e latino-americana no Estados Unidos — representado pelo próprio artista que de lá renomeia os territórios — e o Estados Unidos da América presentes na América do Sul, de forma bastante interessada. A leitura sugere algo como uma troca de lugar, mas com pesos diferentes. Nova Iorque, desde pelo menos o



início do século XX, formou-se como um núcleo receptor de artistas e intelectuais exilados e, após a Segunda Guerra, “se consolidou como espaço internacionalista e cosmopolita” (JAREMTCHUK, 2008), se tornando um local fecundo para experiências artísticas contemporâneas. Concentrando diversidade e possibilidades, Nova Iorque recebeu um número considerável de artistas e intelectuais brasileiros contemplados por bolsas como a Guggenheim e o Prêmio Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, além de outro número de artistas de outras nações latino-americanas.

Depois do golpe e da instauração da ditadura no Brasil, ação que recebeu apoio dos Estados Unidos, vários artistas, mesmo diante de contradições políticas e ideológicas, se exilaram, por si próprios ou pela arbitrariedade ditatorial, naquele país. Isso porque, mesmo com o apoio do governo estadunidense aos golpes que vários países da América do Sul sofreram, o país norte-americano havia se tornado, por um lado, uma possibilidade relativamente positiva para experiências artísticas, ainda que, por outro, mantivesse orquestrado mecanismos de disseminação da cultura estadunidense nos países latino-americanos. Também tem peso nessa conta, o alinhamento do governo militar às políticas estadunidense, bem como o incentivo à cultura dado pelo próprio governo militar, sobretudo durante o período do “milagre econômico”. Algo de muitas contradições, por certo, pois nem o apoio ao golpe e a difusão do estilo de vida norte-americano pelos mecanismos de implantação de uma cultura de consumo, impediram a ida, quer tenha sido por exílio ou por intercâmbios, de vários artistas latino-americanos para o território à frente do capitalismo mundial. Por outro lado, a vida no exterior também promoveu, em alguns, maior identificação com o país de origem e, além disso, favoreceu a admissão do pertencimento à América Latina, mesmo de brasileiros.



Admissão



Figura 2: *Admissão – Geografia do Brasil*. Anna Bella Geiger, 1974.

Admissão é um caderno ou livro de artista, como vários outros que Anna Bella Geiger produziu, entre 1974-1976, que “ocultam, em seu interior, uma panóplia de experimentações, além de camadas e mais camadas de indagação estética” (GILBERT, 2009, p. 51). O termo e a apresentação formal do trabalho, um caderno, remetem aos exames de admissão para o ginásio, realizados no Brasil desde 1931 até 1971, e aos livros preparatórios para tal exame. A aplicação de exames de admissão ao ginásio teve início, no Brasil, ainda no século XIX, quando algumas instituições de ensino, como o Colégio Dom Pedro II, na década de 1870, aplicavam testes para selecionar seus estudantes. Em 1931, através do Decreto 19.890/31, o exame de admissão passou a ser obrigatório em todo o país. O decreto, que regularizava o ensino secundário, foi parte do pacote de Reformas propostas por Francisco Campos que, por sua vez, estava à frente do recém-criado Ministério da Educação e Saúde Pública, de 1930.² O exame previa provas escritas de Português — redação e ditado — e Aritmética — cálculo elementar, e provas orais sobre elementos das disciplinas de Geografia, História do Brasil e Ciências Naturais. Além das provas, o candidato ao ensino ginasial não poderia ter menos do que onze e não mais do que treze anos de idade

² Além do decreto com a finalidade de reformar o ensino secundário, também foram elaborados outros para o ensino superior e para o ensino comercial. Todos eles são partes do que foi chamado de Reforma Francisco Campos. BRASIL, **Decreto Lei nº 19.890**, de 18 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização do ensino secundário. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 1 mai. 1931, p. 6945.



(BRASIL, 1931). O processo de admissão, obviamente restritivo, abriu um nicho de mercado para editoras que passaram a produzir material didático preparatório para o exame, como “Programa de Admissão”, “Admissão ao Ginásio” e “Exames de Admissão”. Tanto nas capas, quanto no interior dos materiais, sejam acompanhando conteúdos que se referiam ao contexto de vida no Brasil, ao povo brasileiro, ou separando os capítulos das matérias, é comum encontrar ilustrações de pessoas brancas, sobretudo crianças e adolescentes.



Figura 3: Cadernos de Programas de Admissão, 1970. Capa e página inicial do capítulo de Geografia.

A população negra e indígena só raramente aparece. A população negra aparece poucas vezes em ilustrações vinculadas ao conteúdo de História do Brasil Império, já a população indígena, embora apareça mais vezes, nos textos, a referência é em verbos pretéritos: “O Brasil era habitado por selvagens (...)”; “Andavam os indígenas geralmente nus (...)”; “Obtinham o fogo (...)”; “Uma das principais ocupações dos indígenas era a guerra; faziam-na quase sempre de surpresa, pelo mais fútil motivo (...)” [sic] (VÁRIOS, 1970). Seja em textos ou em informações gráficas, a presença indígena é quase totalmente suprimida do território e a negra é extremamente diminuída ou negada pelo termo “mestiço”, assim a população brasileira, ocupante do imenso território, é indicada como majoritariamente de cor branca, seguida por “mestiços”:

A maioria dos brasileiros têm *cor branca*, pois descende de europeus e de asiáticos brancos (portuguêses, italianos, espanhóis, alemães, eslavos, sírio-libaneses, etc). Muito numerosos são os mestiços, principalmente os mulatos (resultantes do cruzamento de brancos e negros) e os caboclos (resultante do cruzamento de brancos e índios). Em



menores quantidades aparecem: os negros, que descendem dos que foram trazidos da África em tempos passados; e os amarelos, representados pelos japoneses e seus descendentes, como também pelos índios que habitam principalmente a região amazônica e o Planalto Central. [sic] (VÁRIOS, 1970)

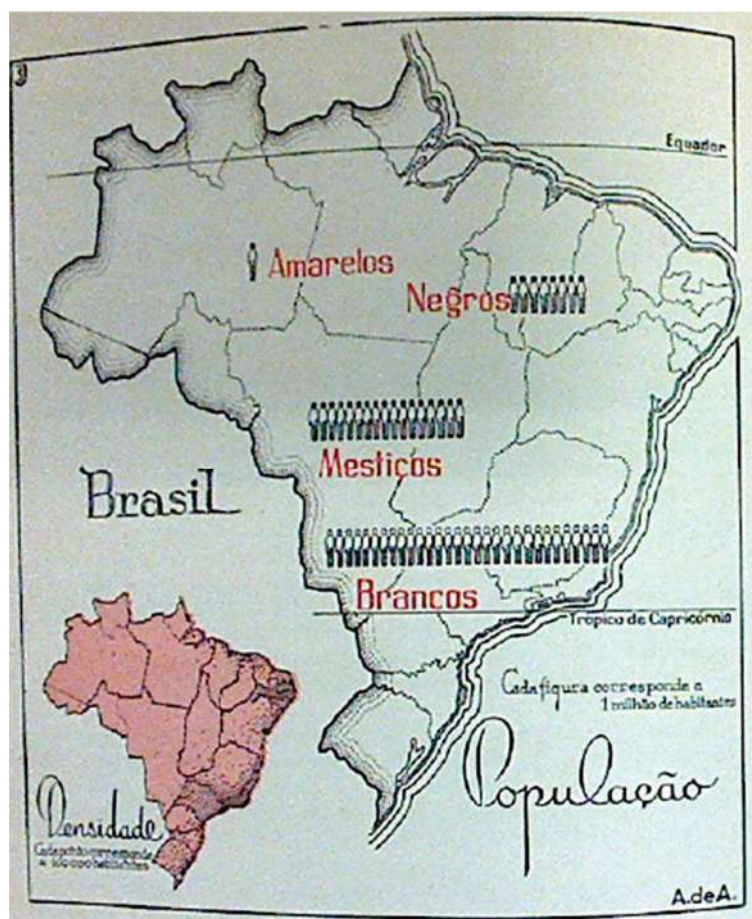


Figura 4: Caderno de Programa de Admissão de 1970, p. 494.

Já na capa do caderno de Geiger, há a imagem de uma indígena, que é seguida pelo título: “Admissão” em fonte que quase se mescla aos veios da textura de fundo. A palavra, vinculada à imagem da indígena, convida, então, dentro de um jogo parodístico e irônico, para pensar sobre o tipo de “admissão” ao qual o caderno da artista se refere. A presença da imagem da indígena na capa é provocadora de questões referentes à admissão e ao pertencimento ao território, propõe algo como um jogo *entre* o que é nativo e, no entanto, suprimido e negado e o que é estrangeiro, mas admitido como próprio e reafirmado.



Admissão tem data de poucos anos após a reforma no ensino no Brasil, trazida pela Lei 5.692, de 1971. O documento, polêmico, fixou as Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus e extinguiu os testes de Admissão, justamente porque alterou a estrutura da educação básica que, a partir de então, somou os quatro anos do ensino primário aos quatro anos do ginásio no que ficou nomeado como ensino de 1º grau, obrigatório dos 7 aos 14 anos. A extinção do processo de admissão, do rito de passagem, ampliava as oportunidades de acesso à escolarização, ou melhor, retirava um obstáculo para o ingresso na educação, mas, por outro, a oferta de escolas e a qualidade do ensino não acompanharam a teoria de ampliação de acesso, construindo outros tipos de obstáculos, como a falta de escolas e vagas.

A reforma estabelecia, no Art. 4º, um núcleo comum e obrigatório para o ensino de 1º e 2º graus e, dentro dos currículos, uma parte que poderia ser diversificada de acordo com as realidades e necessidades de cada local e estabelecimento escolar e de vida dos estudantes (BRASIL, 1971). O núcleo comum era dividido em três grupos de matérias: “Comunicação e Expressão” — no qual entrava o ensino da Língua Portuguesa; “Estudos Sociais” — que abrangia Geografia, História e Organização Social e Política do Brasil (OSPB); e “Ciências” — abordando Matemática, Ciências Físicas e Biológicas. A disciplina de Estudos Sociais, apresentada como estando na interseção entre a Comunicação e Expressão e as Ciências — representação que justificava tanto o aspecto social da educação, como a integração de vários saberes nessa matéria — integrava conteúdos particulares e diluía, ou mesmo esvaziava, os conteúdos específicos das disciplinas de Geografia e História, ao mesmo tempo em que os incrementavam, ao lado da Educação Moral e Cívica, com contornos ideológicos nacionalistas e ufanistas. Dentro do caderno *Admissão*, de Geiger, é possível encontrar diálogos com as premissas da Lei, tanto ao pensar na valorização do nacional, como ao considerar as interseções entre as disciplinas. No centro da página 8, por exemplo, há um mapa da América do Sul invertido horizontalmente, ele é circundado por sobreposições de letras datilografadas que, invertidas, se misturam e confundem a leitura, porém destacam o contorno do território brasileiro. Sobre a confusão de caracteres e sobre o espaço branco do mapa, há perguntas entrecortadas, embaraçadas com as letras do fundo.

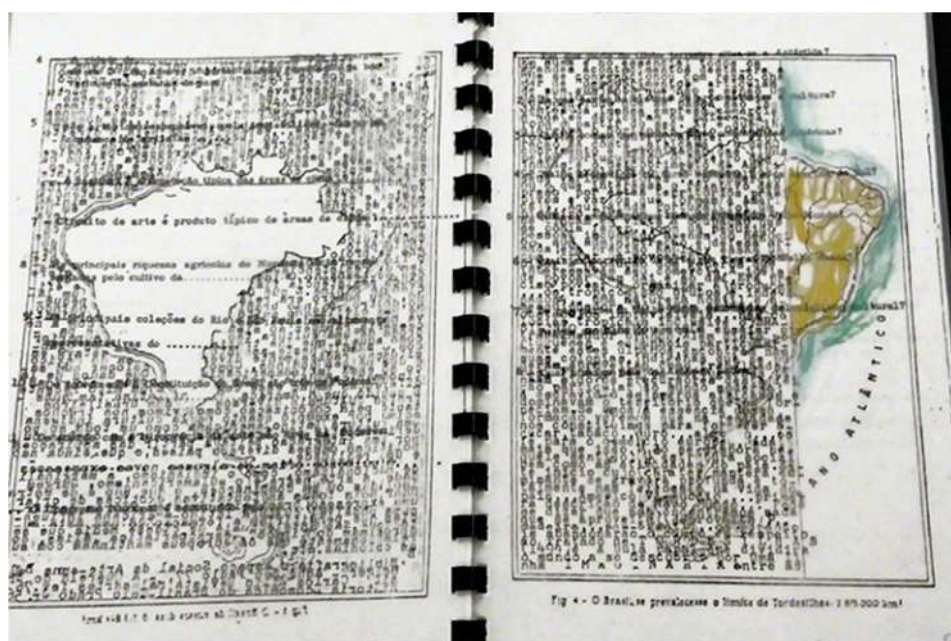


Figura 5: *Admissão – Geografia do Brasil*. Anna Bella Geiger, 1974.

A página seguinte, que tem como título: “Geografia do Brasil”, é parcialmente ocupada por letras datilografadas sobre o mesmo desenho do mapa da página anterior, mas nessa imagem o mapa do Brasil aparece, em amarelo, como na divisão do território dada pelo Tratado de Tordesilhas. Há, como na página anterior, sobreposições de perguntas, das quais somente as palavras finais aparecem destacadas, mas também são pouco legíveis. Na parte inferior da página a legenda: “Fig 4 – O Brasil, se prevalecesse o limite de Tordesilhas 2.875.000 km²”, um conteúdo sempre presente nos capítulos reservados à Geografia dos livros de Programas de Admissão. Os desenhos dos mapas contrapostos em uma e outra página, como em espelho, invocam reflexões sobre a ideia de “Brasil Grande” através da afirmação “O Brasil,” acompanhada da conjunção condicional “se” da legenda, algo que relativiza o conhecimento sobre a geografia veiculado no material preparatório para os exames de admissão. O mapa, parodiado, propõe também reflexões sobre território e identidade.

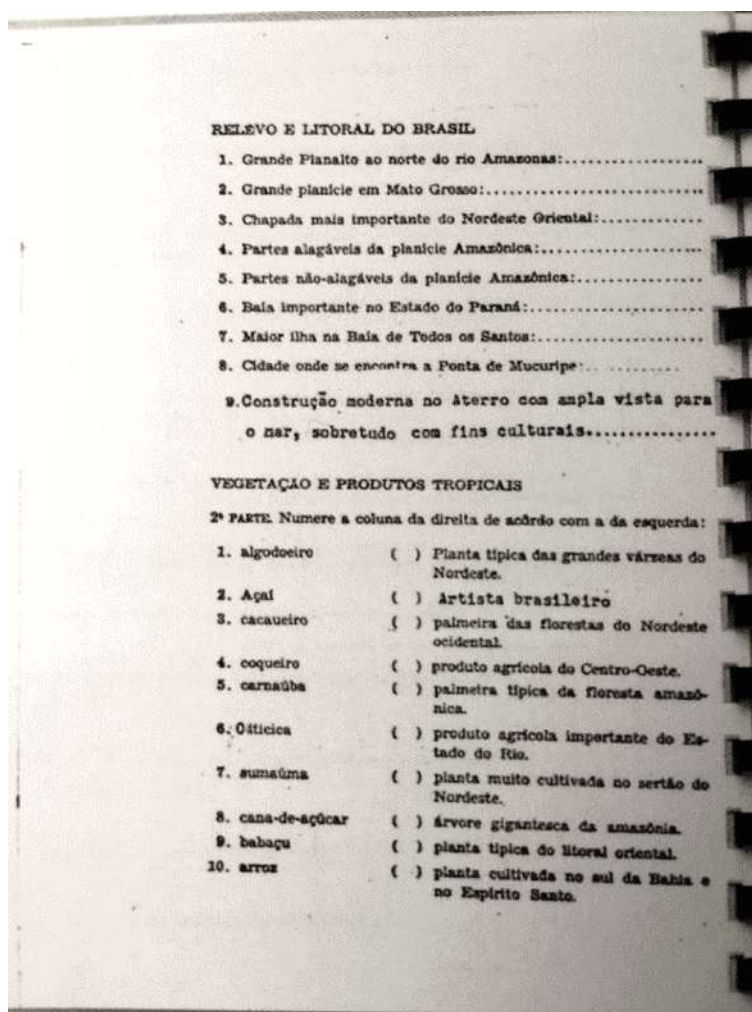


Figura 6: *Admissão – Geografia do Brasil*. Anna Bella Geiger, 1974.

Em outras páginas do caderno *Admissão* a artista mistura várias questões pertinentes à Geografia com questões sobre a arte e acaba por expor, com doses de ironia, o contexto político, educacional e cultural do Brasil dos anos 1970, sobretudo se pensados em relação à extinção do exame de Admissão e, pela mesma lei, a prerrogativa de interseção de matérias. São propostas de exercícios/testes sobre o conhecimento geográfico, mesclados, em alguns pontos, com questões sobre a arte, artistas e o sistema de arte. A construção parodística emerge no jogo entre o conhecimento enciclopédico de fácil memorização, a mistura entre as áreas do conhecimento e o que parece se aproximar da falha, do erro.



Assim também acontece com uma série de perguntas pertinentes ao ensino da geografia, com estruturas muito semelhantes às questões presentes nos livros preparatórios para o teste de Admissão, mas que tratam também da arte e da cultura.

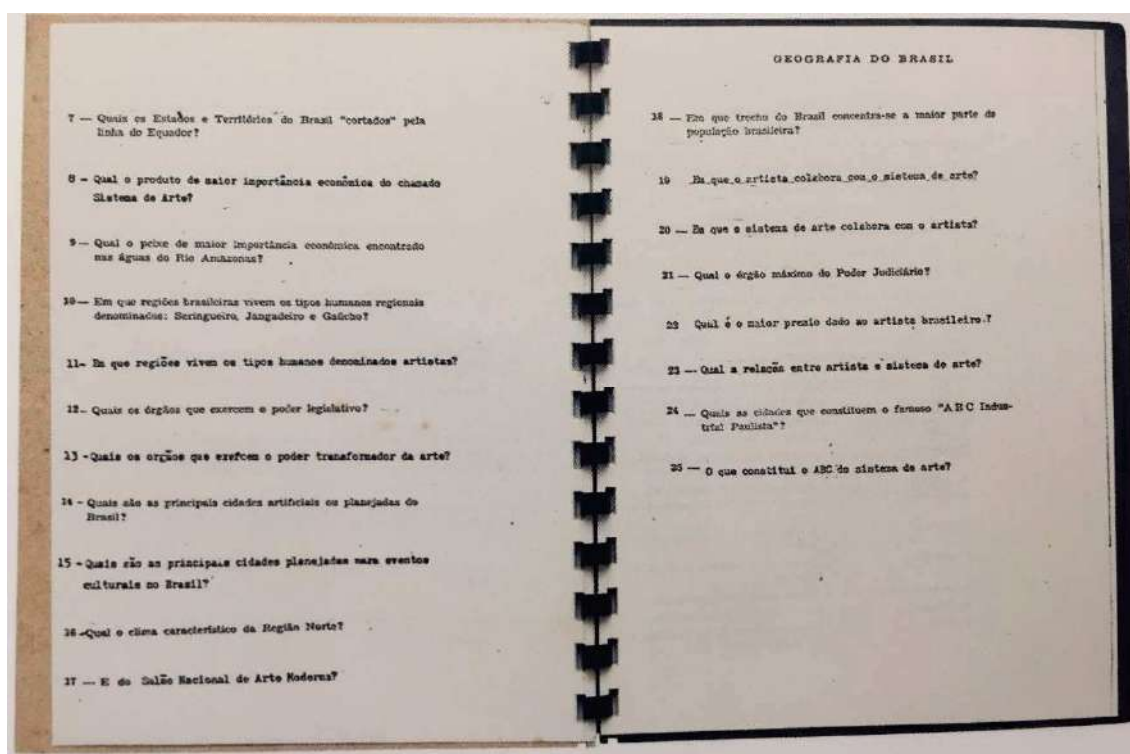


Figura 7: *Admissão – Geografia do Brasil*. Anna Bella Geiger, 1974.

Se o ensino da geografia nas escolas tinha um importante papel como conformadora de uma ideologia nacional, seria também por fornecer a fixação de elementos que serviam (talvez ainda sirvam) aos “mitos fundadores” da nação, que, no caso do Brasil, pela falta de heróis, tem sua origem na “descoberta”, em 1500, da grandeza territorial, da generosidade da natureza, que abunda em recursos e é gentil com os seus filhos. O modo superficial e panorâmico do ensino que combina conhecimentos tidos como verdadeiros e imutáveis não contribui para movimentos interpretativos, críticos, problematizadores e transformadores da realidade. Em *Admissão – Geografia do Brasil*, Geiger parodia o extinto teste de Admissão, mas também o ensino de geografia — diluído na matéria Estudos Sociais, preconizado pela nova organização curricular do ensino no Brasil — pautado na memorização e não na compreensão do assunto pelo estudante. Nas informações que pedem mais memorização do que compreensão, que distanciam o conhecimento ao invés de propor



o envolvimento e a participação crítica e criativa, é que Geiger introduz a estranheza quase como um erro, porque surgem, ali onde se esperariam, em um caderno de Admissão, apenas questões sobre a disciplina de geografia, questionamentos que não estariam vinculados ao processo de ensino-aprendizagem da matéria, muito embora atendam, de modo irônico, a interseção entre matérias. A ironia parece estar no lugar ocupado pela hipótese do erro, que, testando o saber memorizado, se desloca entre o objeto — atividade, teste sobre geografia — e o sujeitos — professor, formulador das questões, aluno, chegando às instâncias superiores, como os órgãos responsáveis pela elaboração do conhecimento científico sobre a geografia brasileira ou às instituições responsáveis pela educação, seus programas, leis e pareceres.



Figura 8: *O Pão Nosso de cada dia*. Anna Bella Geiger, 1978/79.

Na produção de Geiger os mapas começam a aparecer após a retomada da figuração, ou seja, após a fase visceral e o momento em que ela se dedica aos cursos no MAM do Rio de Janeiro, a partir de 1973. Talvez o interesse da artista pela cartografia, fazendo parte de seu processo criativo, tenha relação com questões anteriores à década de 1970, como as ilustrações realizadas em publicações geográficas, ou a proximidade com o assunto dado o casamento com o geógrafo Pedro Geiger (TRINDADE, 2017). No entanto, os mapas nos trabalhos de Geiger não se apresentam



objetivamente. Ao contrário, revelam “uma construção interessada, cuja neutralidade pode ser posta à prova a todo momento” (FABRIS, 2002. p. 83). A ideia de neutralidade parece mesmo sucumbir diante da possibilidade de perceber a ironia e a paródia nos trabalhos da artista.

Para Annateresa Fabris, Geiger encarava a geografia como “um campo de tensões” (2002, p. 83). E parece ser sobre tensões entre discursos, na intertextualidade, que Geiger traz representações cartográficas em vários trabalhos, entre eles *O Pão Nosso de cada dia* (1979), que aborda também o continente. O trabalho aglutina cartão postal, apropriação de objetos do cotidiano e fotografias de uma ação em algo que se apresenta como uma composição. Como um palimpsesto de informações de uma experiência no tempo, as fotografias, nos postais, trazem os resultados de ações subtrativas que, por sua vez, formaram imagens cartográficas. A composição sugere, por si, um jogo entre ela como obra, a ideia de fotografia como fonte documental e a transmissão desse processo artístico e problematiza as representações – cartográfica e artística, a geografia, a arte, os símbolos presentes na sociedade, a religiosidade católica, o cotidiano, a política do Estado autoritário, como as questões econômicas, e as noções de brasilidade. Tadeu Chiarelli escreve que:

64

No Brasil, em plena ditadura militar, questionar a função e a natureza da obra de arte no âmbito do capitalismo, refletir sobre o poder coercivo da arte como instituição era, necessariamente, inquirir sobre a função, a natureza e o poder repressor do Estado brasileiro. Dentro dessa situação, para Anna Bella Geiger e para outros artistas, seus conterrâneos, uma estratégia possível era, em primeiro lugar, problematizar símbolos, o imaginário que justificava, do ponto de vista ideológico, o poder instituído à força com o golpe de 1964. E esse imaginário repousava em grande parte no sentimento de “brasilidade” que, desde antes do golpe de 1964, reestruturava-se pelas facções conservadoras do país e, entre elas, os militares. (2007, p. 82)

Chiarelli comenta que uma das estratégias utilizadas por Geiger para problematizar os símbolos de brasilidade foi através da intervenção paródica nos instrumentos pedagógicos do ensino primário e secundário brasileiro, tal como ocorre em *Admissão*. Para Chiarelli, através dessas intervenções, a artista discutia a impossibilidade de se pensar o Brasil de modo unívoco e problematizava os espaços ocupados pelo Brasil e pela América do Sul e Latina no mundo, então dividido pela Guerra Fria. Assim, o uso da cartografia e a tomada de uma ideia de brasilidade, dialoga, ainda que distante no tempo, com a vertente conservadora do movimento modernista da



década de 1920, os *Verde-Amarelos* que pensavam o território como fator determinante da identidade nacional, algo próximo da perspectiva da Geografia Determinista. Para o grupo a cultura deveria ser integrada e isenta de conflitos, tradicional e estática, fixada no espaço. Na perspectiva Determinista, o espaço explicava a civilização brasileira, a geografia é que escrevia a história nacional (VELLOSO, 1993, p. 89-112).

No ideário verde-amarelo, o Brasil é apontado como motivo de orgulho: de um lado, ele é o gigante, de outro a criança. Apesar da aparente disparidade, as metáforas convergem para uma ideia matriz: a de potencialidade. Quando o gigante acordar, quando a criança crescer... (VELLOSO, 1993, p. 89-112)

A grandeza do espaço territorial era entendida como potencialidade. A riqueza do território, a potência da natureza eram os elementos que garantiriam o futuro da criança gigante. O conhecimento geográfico do território expressava uma espécie de autoconhecimento capaz de construir a nacionalidade e o patriotismo. O uso da cartografia como forma de referência para a expressão de uma brasilidade, ou seja, para a criação de uma unidade nacional surgia, na referida década, através de artigos escritos por Plínio Salgado e publicados no *Correio Paulistano*. Textos que mais tarde, em 1937, foram reunidos no livro intitulado *Geografia Sentimental*. Para Salgado e os *Verde-Amarelos*, o critério espacial, fator determinante na definição de Brasil, poderia ser resumido em “*brasilidade = espaço, território, geografia*” (VELLOSO, 1993, p. 91). Por isso o mapa, representação gráfica do território, era exaltado por Plínio Salgado como um “grande poema nacional”: “*Ergo-me para olhar o mapa, com amor. O sentimento da pátria é uma eucaristia. Cada ponto da carta geográfica me evoca uma lembrança*” (1954 *apud* VELLOSO, 1993). Há algumas coincidências entre os pensamentos de Salgado expressos na frase anterior e a obra *O Pão Nosso de cada dia*, de Geiger: a retomada, mas agora em chave paródica e desconstrutiva da figura cartográfica do Brasil e, talvez, a evocação, pelo pão e pelo título, do alimento sagrado — a eucaristia.

A presença do pão no título e nas imagens, sobretudo naquele em que ele é levado à boca, faz pensar também na corrente antropofágica, mas na perspectiva da geração Tropicalista, em que o conceito de antropofagia desenvolvido por Oswald de Andrade, durante a década de 1920 — que, aliás, o grupo Verde-Amarelo se opunha — ganhou novos sentidos. Com uma postura mais



revolucionária, a aposta era na atualização das linguagens artísticas por meio da deglutição, tal como descrito por Jhanainna Jezzini:

Vários autores, nas décadas de cinquenta e sessenta, reatualizaram a potência crítica e criativa de Oswald de Andrade a fim de propor uma caracterização para a cultura brasileira. (...) para Oiticica “a Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior [...], o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Superantropofagia”. (2010, p. 60)

A concepção de Oswald de Andrade foi revisitada pelos Tropicalistas, porém com aspecto mais crítico da realidade. A antropofagia não era, então, ponto de partida nem foco de discussão sobre a construção da brasilidade, mas muito mais um gesto experimental, inclusive no modo de ver e ou de sentir a arte. Nota-se, no entanto, que a representação do ato da alimentação na obra de Geiger pode evocar a ideia da deglutição de informações, ainda mais se pensada como alimento da arte e cultura brasileira.

Por outro lado, o papel da alimentação ganha ares de antropofagia se o pão for pensado como consubstanciado, vinculando-o, então, à oração do Pai Nosso, como uma forma capaz de carregar uma série de informações e conteúdos cristãos que remetem à imposição da religiosidade católica, e estrangeira, ao Brasil nativo. Assim, a deglutição poderia ser vista tal como pensava Oswald de Andrade, ingerir as informações internacionais juntamente com as naturalmente nativas seria uma forma de emancipar o Brasil do jugo estrangeiro. No postal com o pão sendo levado à boca, a artista parece indicar a possibilidade de a pessoa fotografada comê-lo, mas isso não é concretizado.

A alimentação — gesto muito simples de uma atitude primordial do ser humano — toma conotação de comunhão se pensado em conexão com a ideia exposta pelo título, pois a frase tanto remete à alimentação cotidiana, quanto à oração cristã do *Pai Nosso*. O pão é um símbolo religioso conhecido na fé católica, é parte da transubstanciação eucarística. Pela orientação cristã, o pão representa o corpo de Cristo consubstanciado. Então, comer o pão, alimento espiritual, significa compartilhar e compactuar com os ensinamentos cristãos, coisa que não se completa na imagem.



O pão sendo conduzido à boca por uma mão que traz um aspecto sujo, aliado ao título do trabalho, pode ser uma paródia em relação ao alimento do corpo, mas também ao da alma cristã, pois o pão de forma que é levado à boca não chega a ser mordido, experimentado. Seja como uma espécie de antropofagia, se pensado como o espírito de Deus que se fez carne — homem na figura de Jesus e que teria na transubstanciação a conversão do pão em corpo de cristo — seja como forma de evocar a participação em um culto religioso, Geiger, “brasileira de primeira geração de origem judaica e polonesa” (CHIARELLI, 2007, p. 88), não mostra a efetivação do ato, é uma repetição com marcada distância crítica, há uma paralisação e em suspenso apenas uma insinuação. O que a imagem indica não é a união entre o humano e o divino através do pão eucarístico, porque o espaço entre a boca e pão marca o espaço da diferença.

Segundo Giorgio Agamben, a paródia teria mesmo a função de indicar a separação, a ruptura. Desse modo, pensando que a imagem pode ser uma paródia em relação ao ato cristão de se ligar ao sagrado através da comunhão, o que vemos é o “irrepresentável” da ligação entre o humano e o divino, a paródia expressaria o mistério: “a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome” e, além disso, um ato de profanação do pão transubstanciado, pois, escreve Agamben, “uma das formas mais simples de profanação ocorre através do contato” (2007, p. 62), porque é através do toque que o sagrado é desencantado e devolvido à esfera do comum e humano.

A paródia é uma ferramenta crítica e tem, segundo Linda Hutcheon, “uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (1985, p. 13). É um modo de imitar ou repetir algo, mas com um ou mais elementos que permitam que este algo tenha uma conotação diferente dada pela ironia. Embora a conotação invertida pela ironia nem sempre seja fornecida pelo elemento repetido. A repetição, no caso da paródia, deve trazer uma distância crítica, que marcará a alteridade. Se a frase da oração “O Pão Nosso de cada dia” é repetida, a paródia e a ironia estão também na forma do pão de forma que traz sempre um aspecto semelhante.

Outros quatro postais trazem imagens de fatias de pão de forma em que a parte central, o miolo do pão, foi retirada e pela eliminação do conteúdo são formadas imagens cartográficas. Uma fatia contém a imagem do mapa da América Latina (do Sul) e a outra, o mapa do Brasil. Sobre essas



imagens dos mapas do Brasil e da América Latina, Cocchiarale escreveu: “Os mapas estão ali, mas para dentro de seu contorno existe apenas o vazio; ausência de substância material que analogicamente remete ao caráter metafísico da busca pela essência da brasilidade e/ou latino-americanidade” (1980). Com o mapa vazado da América do Sul e do Brasil, Geiger parece convidar para que seja pensado apenas o conteúdo que está fora dos limites cartográficos e que se impõem aos limites sul ou latino-americanos.

América do Sul ou Latina sem substância, formada por uma ausência material, como disse Cocchiarale. Não é da unidade que a imagem fala, ainda que haja uma similaridade entre os traçados do Brasil e do Continente, mas da silhueta vazia. No momento em questão, na década de 1970, além do Brasil, outros países da América Latina viviam sob ditaduras: o Paraguai desde 1954, o Uruguai desde 1973, e a Argentina desde 1976. Se há similaridade entre os contornos do país e do continente, há também outro ponto em comum, para além da ideia de “pátria grande”, entre as décadas de 1960 e 1980, os governos ditatoriais.

Se no Brasil o governo militar procurava veicular os símbolos nacionais visando a glorificação de seus atributos com a função de “incentivar a crença no poder do país e no milagre econômico” (COSTA, 2011, p. 2055), então, novamente, outra possibilidade estaria na paródia sobre a falácia do milagre econômico, que Geiger ironiza através do oco no pão, um corpo nacional esvaziado de sentidos. A paródia, manifestada através do símbolo convencionado pela cartografia, está nos mapas, aos quais são atribuídas novas funções semânticas, pois a imagem é obtida com a ausência da matéria. Nesse sentido, o jogo irônico acontece *entre* o discurso de construção de um Estado ideal, possuidor de unidade e, contraditoriamente, as marcações das fronteiras nacionais, fronteiras estendidas ao continente, que, nas fatias de pão, contém fora tudo aquilo o que lhes falta. América Latina e Brasil, ocupando o centro da imagem formatada do pão de forma, são espaços periféricos na estrutura econômica e política mundial, e a representação trata de aludir à falta de substância interna, já que, substancialmente, na representação, só há conteúdo na área externa do desenho do mapa.

Os outros elementos pertencentes à série são os postais que trazem a imagem de um recipiente — em um cartão-postal há uma cesta forrada com o que parece ser um guardanapo de



tecido, e dentro dela apenas as duas fatias de pão de forma esvaziados pela formação dos desenhos dos mapas. De modo paródico, disponível na cesta há a massa que, pelo ângulo da fotografia, é sugestivamente ofertada. As fatias oferecidas, ou as que restam, são aquelas que já foram tocadas e das quais, de um ponto de vista, a melhor parte, o miolo, já foi consumido.

O período de realização da obra *O pão nosso de cada dia* (1978) coincide com a força que ganhou o movimento “mães da periferia”. Esse movimento, que surgiu em 1971, na periferia de Santo Amaro, em São Paulo, desembocou no Movimento do Custo de Vida (MCV) em 1978, ano em que foi realizada uma assembleia na Praça da Sé, em São Paulo. O MCV surgiu da proposta da criação de um “clube de mães” realizada por duas freiras. No início teve pouca adesão, mas no ano seguinte, 1972, “cerca de 46 donas de casa compareceram, dividindo suas atividades entre o aprendizado de tarefas domésticas, leituras de textos cristãos e discussão sobre problemas cotidianos (como o custo de vida)” (NAPOLITANO, 2009, p. 49). O “clube de mães” foi crescendo e se multiplicou pelas periferias e passou a ter como pauta de discussões a construção de creches, água encanada, luz e, logo, à frente de tais questões, se colocou a carestia ou o “custo de vida”. Conforme foi crescendo, o Movimento ganhou não só a adesão de mais mães das periferias, mas mais organização, como comenta Napolitano:

Em 1973, no auge do milagre econômico, um desses clubes produziu um documento intitulado “A situação da classe trabalhadora”, distribuído de casa em casa, em vários bairros de trabalhadores, e acompanhado de uma pesquisa sobre os preços dos gêneros básicos. Em 1975, o documento inspirou a criação de um movimento organizado que reuniu mais de setenta clubes e outros movimentos sociais. Em 20 de junho de 1976, o Movimento do Custo de Vida reuniu mais de 4 mil pessoas, numa assembleia realizada no pátio de um colégio católico, e apresentou um abaixo assinado contra a carestia. (2009, p. 49)

Em 1978, aproximadamente 20 mil pessoas, foram para a Praça da Sé numa atitude simbólica de entrega do abaixo assinado que, resumidamente, pedia pelo aumento salarial e o congelamento dos preços dos produtos de primeira necessidade. Segundo Napolitano, a trajetória do “clube de mães” traduzia o espírito da nova forma de resistência civil e inaugurava uma participação política, sem vínculos com partidos ou com lideranças da elite. Resistência com outra percepção da situação real de vida, em que os “*direitos coletivos* eram considerados as bases da cidadania” (2009, p. 50). *O pão nosso de cada dia* dialoga com a estruturação e reivindicação do



Movimento do Custo de Vida, tanto pelas palavras, como por cada uma de suas imagens, que evocam, juntas, a presença feminina, a alimentação diária, a valorização do trabalho, a comunhão — não necessariamente cristã, mas a da coletividade, a cesta vazia, e a retirada de substância do Brasil e da América Latina.

Em algumas imagens a substância própria das fatias de pão, a massa, foi suprimida da representação justamente para formar os mapas, tomados como símbolos da Pátria Grande e do Brasil. Já em outra imagem a cesta aparece vazia. Não há nada mais além do tecido que serve de forro. Não há mais alimento na cesta, mas no tecido permanecem as marcas das duas representações cartográficas: Brasil e América Latina, e a possibilidade de, quase que automaticamente, atribuir a cesta e o tecido que resta ao país e ao continente ao qual pertenceriam. As marcas no tecido são como uma forma de identificação da posse — é brasileira, é latino-americana. Com o pacote de pão vazio, apropriado do cotidiano comum, volta-se, pela impressão, ao começo, à oração: “O Pão Nosso de cada dia” e ao produto resultante dos processos da artista, a composição.

Considerações finais

As definições dos espaços, dadas pela ciência geográfica, construíram categorias de conhecimento que povoaram (e ainda povoam) o imaginário comum sobre o Continente Latino-Americano. Homogeneizado, o amplo e complexo território é tido, muitas vezes, sob o signo de paraíso selvagem e as populações e culturas aparecem generalizadas sob o termo que se convencionou chamar de latino-americano. Desde o surgimento do termo, o Brasil, embora fisicamente seja parte do continente, tanto foi entendido ora como parte, ora como isolado, como alterou sua posição de pertencente ou não à Grande Pátria.

Durante a ditadura militar, houve, por parte de setores do governo, o interesse em promover uma ideia de Brasil Grande, o que favoreceu a atualização do discurso de distinção do país em relação à América Latina. Os elementos que evocam a pátria, instrumentos representacionais essenciais, que no caso do Brasil estão vinculados aos aspectos geográficos, buscaram construir unificação através de sentimentos de identificação, pertencimento e,



consequentemente, de estímulo ao patriotismo. Esses instrumentos foram usados pela ditadura militar na promoção do ufanismo, na tentativa de fortalecer o otimismo no crescimento econômico da nação de vasto território, o maior do continente, e no estímulo da confiança da população na política dos militares. Por outro lado, a ideia de Brasil no mundo, o pertencimento, ou não, à América Latina, as questões sobre os conhecimentos geográficos, os modos de construção de saberes sobre a nação, os problemas políticos e sociais do país, bem como o desenvolvimento pautado na integralização territorial foram abordados por artistas visuais da década de 1970.

Embora Anna Bella Geiger seja uma das artistas brasileiras que mais abordou questões relacionadas à geografia e à cartografia, outros artistas também discutiram as representações, nacionais e continentais, ligadas ao discurso geográfico, como, entre outros, Rubens Gerchman. Os elementos, tomados em apropriação das representações presentes nos discursos oficiais, ou não, compõem trabalhos que, por vezes, ironizam, por meio da paródia, os discursos do tipo geográfico, inserindo, em justaposições e sobreposições, dúvidas sobre a ciência, mas também o deslocamento de convicções em relação às representações ditas como legítimas pelo que teriam de inerentes aos territórios – nacional e continental - e, consequentemente, à população e à cultura. Mas mais do que apropriações de elementos da geografia e da cartografia feitas pela esfera artística, o que se vê nesses trabalhos trata, sobretudo, do terreno das disputas simbólicas, pois diante de um estado repressivo, violento e de interdição no imaginário cultural, pesam questões sobre os discursos de produção e manutenção das identidades e do pertencimento.

Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, P. R. Do alinhamento recalcitrante à colaboração relutante: o Itamaraty em tempo de AI-5. In.: FILHO, O. M.; FREIXO, A. de.; FREITAS, J. V. (Org). *Tempo negro, temperatura sufocante: estado e sociedade no Brasil do AI-5*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.

BETHELL, L. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, jul./dez., 2009.

BRASIL, *Decreto Lei nº 19.890*, de 18 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização do ensino secundário. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 1 mai. 1931.



BRASIL, *Lei 5.692*, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, ago. 1971.

CANCLINI, N. G. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIARELLI, T. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. *ARS*, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007.

CHIARELLI, T. O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira. In: JAREMTCHUK, D.; RUFINONI, P. (Org.). *Arte e Política: Situações*. São Paulo: Alameda, 2010.

CLAVAL, P. *A geografia cultural*. Trad. Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

COCCHIARALE, F. O Pão Nosso de Cada Dia. *Beijo*. Rio de Janeiro, [s.n.], 1980.

COSTA, L. C. A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger. 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: *Anais...* ANPAP, 2011.

COUTO, M. de F. M. Países desejados, mundos sonhados: projeções utópicas e representações cartográficas. In: 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas: *Anais...* ANPAP, 2017, p. 3258-3271.

DEL GAUDIO, R. S. Ideologia nacional e discurso geográfico sobre a natureza brasileira. *LUTAS SOCIAIS* (PUC/SP), v. 17/18, p.p. 48-63, 2007.

72

FABRIS, A. Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres-García e Anna Bella Geiger. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (org.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

FERREIRA, T. C. "Rubens Gerchman". *Galeria: revista de arte*. São Paulo, Área Editorial, n. 4, 1987.

GERCHMAN, R. Uma arte Brasileiro/latino-americana. In: GULLAR, F. *Arte brasileira hoje: situações e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GILBERT, Z. Os livros de artista de Anna Bella Geiger. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND E SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Anna Bella Geiger: Brasil Nativo/Brasil Alienígena*. Organização editorial e curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019. (Catálogo da exposição realizada no MASP 29/11/2019 A 01/03/2020).

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2000.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. *ARS*. (São Paulo) v. 6, n. 12 jul./dez., 2008.



- JEZZINI, J. S. P. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultura? *Visualidades*, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiânia, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 49-72, jul./dez. 2010.
- JURT, J. O Brasil: um Estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do Império à República. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 18 n. 3, p. 471 – 509, dez. 2012.
- LACOSTE, Y. *A geografia: isso serve*, em primeiro lugar, para fazer a guerra. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- MELENDI, M. A. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- MIGNOLO, W. *La idea de América Latina*. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- MORAIS, F. Revisão/69-2: A nova cartilha. *Diário da tarde*, Rio de Janeiro, s.p., 6 jan. 1970.
- NAPOLITANO, M. *O regime militar brasileiro: 1964 – 1985*. São Paulo: Atual, 2009.
- OLIVEIRA, L. L. Natureza e identidade: o caso brasileiro. Desigualdade e Diversidade – *Revista e Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 9, ago./dez., 2011, pp. 123-134.
- REVAH, D. A educação alternativa. In: VÁRIOS. *ANOS 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.
- RIBEIRO, D. *América Latina: a pátria grande*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2017.
- ROCHA, V., PÁDUA, L. C. T.; MEIRA, S. F., ROSÁRIO, G. O. A. Geografia: isso serve, em primeiro lugar, para o quê? In: Encuentros de Geógrafos de América Latina: caminando en una América Latina en transformacion, 12º, 2009. Montevideo, Uruguai. *Memorias de los Encuentros Geográficos de América Latina*, 2009.
- SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- TRINDADE, M. A. A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger. In: XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas, SP, 4-6 out. 2016. Rio de Janeiro: *Anais...* CBHA, 2017.
- VÁRIOS AUTORES. *Programa de Admissão*. Companhia Editora Nacional. 24 ed. Impresso no Brasil, 1970. CADERNO DE Programas de admissão - 1970.pdf. Acesso em: 18 Jan. 2022.
- VELLOSO, M. P. A brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993.



A condessa sangrenta de Alejandra Pizárnik nas ilustrações de Santiago Caruso

Fabricio Vaz Nunes¹

Resumo

A condessa sangrenta, texto em prosa da poeta Alejandra Pizárnik, é uma glosa da obra *A condessa sanguinária*, da escritora francesa Valentine Penrose, e foi ilustrada pelo artista argentino Santiago Caruso em edição lançada em 2009. Este trabalho investiga as imagens criadas por Caruso, analisando como o artista interpreta, imagetivamente, a obra da escritora argentina e ao mesmo tempo a obra de Penrose, estabelecendo ainda conexões com a obra poética de Alejandra Pizárnik. As ilustrações, assim, são entendidas como um veículo de simbolismos pessoais do artista, que agregam aspectos interpretativos e referências poéticas de fontes diversas, estabelecendo um diálogo entre as suas diferentes fontes textuais – a prosa de Pizárnik, a sua poesia e o texto original de Penrose –, assim como de diferentes referências das artes visuais, estabelecendo assim uma poética do horror através de procedimentos intertextuais e interartísticos. A investigação é conduzida a partir de algumas observações teóricas de W. J. T. Mitchell e da filosofia do horror de Noël Carroll.

Palavras-chave: *A condessa sangrenta*; Alejandra Pizárnik; Santiago Caruso; Ilustração de livros; Poesia argentina (séc. XX).

74

A condessa sangrenta, texto em prosa da escritora argentina Alejandra Pizárnik, apresenta-se como um comentário ou glosa do livro da surrealista francesa Valentine Penrose, *A condessa sanguinária*, sobre a infame assassina húngara do século XVI, Erzébeth Báthory, uma nobre que foi responsável pela tortura e morte de cerca de 600 moças. Não apenas pelo tema escabroso como pelas suas características textuais, o livro de Pizárnik impõe dificuldades do ponto de vista da sua classificação genérica: apresentado como um “conjunto de notas” sobre o livro de Penrose, não é exatamente um ensaio, embora contenha trechos ensaísticos; trata-se de uma glosa em amplo sentido, ou seja, uma nova versão de um texto anterior, que inclui, no entanto, poucos segmentos – ainda que decisivos – que são contribuições originais da autora argentina (cf. PIÑA, 2012, p. 33). O livro de Pizárnik, com relação à obra de Penrose, é quase que inteiramente um trabalho de edição, selecionando alguns trechos e ordenando-os de maneira própria, o que lhes imprime uma outra dinâmica narrativa. Por outro lado, a obra comparte características com os poemas em prosa da autora, representando, no entanto, um desvio bastante significativo dos temas mais presentes na

¹ Docente da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR/EMBAP). Historiador, crítico de arte e curador independente. Contato: fvaznunes@gmail.com.



sua obra poética, mais ligada à dúvida existencial, à exploração dos limites da linguagem poética, à investigação da infância, da perda, da solidão e da obsessão com a morte – sendo este último aspecto o mais próximo do texto chocante de *A condessa sangrenta*, que no entanto apresenta a morte graficamente representada, em um ponto de vista que contrasta com a investigação subjetiva e existencial da morte na sua poesia.

Publicado originalmente em 1965 na revista mexicana *Diálogos* e depois na revista argentina *Testigos*, para ser editado posteriormente em forma de livro em 1971, com algumas alterações nos títulos, o texto de Pizárnik foi republicado em edição de 2009 pela editora Libros del Zorro Rojo com ilustrações do artista argentino Santiago Caruso, e depois lançado em tradução para o português, no Brasil, pela editora Tordesilhas em 2011. Trata-se do primeiro trabalho de ilustração literária propriamente dita de Caruso, neste gênero de produto artístico que, como expresso pelo próprio artista, busca estabelecer um diálogo aprofundado entre o texto e as imagens (cf. CARUSO, 2020). O trabalho que desenvolvemos neste artigo busca investigar as relações estabelecidas entre as ilustrações de Caruso e o texto de Pizárnik, envolvendo tanto as referências intertextuais ao texto inicial de Valentine Penrose como as articulações que as imagens estabelecem com a obra poética da escritora argentina. O que esperamos demonstrar é como Caruso ilustra tanto o texto de Pizárnik como o de Penrose, assumindo uma postura criativa que reinterpreta, no meio visual, alguns dos procedimentos da poesia de Pizárnik. É significativo, nesse sentido, que o ano da primeira publicação em forma de livro de *A condessa sangrenta* coincida com o da escrita de *Os trabalhos e os dias*, um dos mais importantes poemários da autora, de forma que a comparação com alguns dos poemas desta coletânea revela importantes articulações entre a produção poética de Pizárnik e a narrativa, algo excêntrica em relação ao conjunto de sua obra, dos crimes da psicopata húngara.

A imagem de capa da edição ilustrada de *A condessa sangrenta*, que depois reaparece como ilustração intertextual (Fig. 1), já apresenta alguns dos móveis poéticos que organizam a interpretação visual de Caruso: na sua representação da “donzela de ferro”, um dos instrumentos de tortura utilizados por Erszébet Báthory, o maquinário se une à arquitetura para sugerir, metaforicamente, um corpo feminino visto de baixo e com as pernas abertas. A própria “virgem de ferro” se apresenta como uma vulva vermelha, espécie de *vagina dentata* com a cabeça do autômato no lugar em que se encontraria o clitóris; as paredes que sobem em diagonal



a partir do portal conformado pela “virgem” configuram as coxas abertas. Sobre o instrumento de tortura, as ornamentações à moda de vitrais com elementos góticos remetem ao monte de Vênus e aos pelos púbicos, enquanto que os arcos trilobados encaixados em frontões triangulares, ao fundo, são representações dos seios. A cor vermelha e o sangue que escorre pela escada que dá acesso à “virgem” remetem tanto ao sangue das torturas quanto ao sangue menstrual. O dístico latino “VANITATIS FAUCES”, que pode ser traduzido como “as gargantas da vaidade”, refere-se explicitamente à associação entre a sede de sangue da Condessa e os seus crimes macabros.



Fig. 1. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 10.

Além da evidente representação de uma sexualidade ameaçadora e violenta, a equiparação de objetos inanimados – e principalmente os seres mecânicos – com o corpo humano é um importante *topos* das poéticas do fantástico e do horror, remontando, no mínimo, ao famoso conto de E. T. A. Hoffmann, “O homem de areia”, de 1915-1916. Entre autômatos, bonecos ou – como no caso da ilustração de Caruso – arquitetura, a equiparação perturbadora entre seres inanimados e animados é um tema que seria herdado pelas poéticas do surrealismo, de que Pizárník é uma expressão tardia. O procedimento de construção visual de Caruso coloca em relevo este tema central tanto para o fantástico e o horrífico quanto para o surrealismo, aspecto que terá também outras



aparções nas suas ilustrações com a inclusão de figuras que são híbridos entre corpos reais e bonecos. Por outro lado, a corporalidade sugerida na arquitetura da “virgem de ferro” aponta para outro aspecto central da poética de Pizárnik, em que corpo e palavra poética estabelecem uma relação íntima, determinada pelo erotismo; como afirma Paola Calahorrano, na sua poesia “[...] el lector se enfrenta a una desnudez y ante la autenticidad de una vida desgarrada por el dolor y a la vez exorcizada por él a través de la palabra” (CALAHORRANO, 2010, p. 96). A dor e o êxtase sexual se manifestam através da palavra, que encarna um corpo determinado pelo erotismo: “la palabra la comunica con su cuerpo en un erotismo que la conduce al éxtasis. Su cuerpo y su poética son un solo ser que se desdobra [...]” (CALAHORRANO, 2010, p. 96).

Voltando à ilustração de Caruso, a construção visual como uma metáfora explícita demonstra também como o artista argentino preserva a dimensão obscena do texto de Pizárnik, que Cristina Piña considera como um dos aspectos centrais da sua poética. O obsceno, “fora de cena”, que inclui o sinistro e o fatal (PIÑA, 2012, p. 20), é trazido ao primeiro plano pela escritora:

[...] la autora ha sido capaz, manteniéndose al margen tanto de lo erótico como de lo pornográfico y utilizando una prosa de singular severidad y pudor en cuanto a lo sexual, suscitar lo obsceno en un juego de ocultamientos y revelaciones que despierta la imaginación del lector, conectándolo con las secretas zonas que están mas allá del principio de placer y donde [...] se incribe lo inarticulable del goce. (PIÑA, 2012, p. 33).

77

Segundo Piña, empregando conceitos da psicologia lacaniana, a obscenidade de *A condessa sangrenta* se associa à sexualidade infantilizada e agressiva em que o sujeito desejante não compreende a alteridade dos objetos desejados, numa identificação especular perversa em que os instintos de sexo e de morte, Eros e Tánatos, coincidem (PIÑA, 2012, p. 35).

Na sua apresentação da obscenidade pizarkiana, no entanto, a plástica de Caruso emprega outros meios poéticos. Um deles é a dimensão da paródia e do pastiche: empregando uma visualidade derivada dos modelos da arte de tradição clássica – o Renascimento e o Barroco –, ele abre o livro com dois retratos da Condessa Báthory que remetem diretamente a estes estilos que caracterizam fortemente várias das outras ilustrações incluídas na mesma edição (Figs. 2 e 3). A noção de pastiche, aliás, é empregada pelo pesquisador José Amícola, em artigo que tematiza as ilustrações de Caruso para *A condessa sangrenta*. Amícola emprega o termo “pastiche”



[...] entendiendo este apelativo como un recurso de la literatura del siglo XX para repensar la tradición literaria, sin complejo de culpa, con honda libertad, pero también dando la sensación de que estamos ante un texto arcaico que pertenece a un acervo común: imitación y mezcla serían la característica del *pastiche*, con consciente silenciamiento del origen primero. (AMÍCOLA, 2013, p. 3).



Fig. 2. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 3.



Fig. 3. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 4.

É curioso notar que Caruso, até então, desenvolvia trabalhos de ilustração mais ligados ao *cartoon* e ao universo dos fanzines, com fortes deformações estilizadas; ao ilustrar *A condessa sangrenta*, ele desenvolve um outro estilo, marcado precisamente pela referência, bastante explícita, aos estilos da tradição clássica europeia. Os dois retratos da Condessa Báthory, o primeiro incluído no frontispício e o segundo no verso da mesma folha, estabelecem assim um contraste entre a beleza da aristocrata – aspecto repetidamente enfatizado por Pizárnik no seu procedimento de edição da obra de Penrose, e supostamente a principal motivação da condessa para os seus crimes – e a sua dimensão animalésca ambos retratos dotados de elementos decorativos derivados da tradição clássica (Renascimento e Barroco) e relidos na lógica do *pastiche* – com a ressalva, no entanto, em contraposição à definição exposta por Amícola, de que nem nas ilustrações de Caruso e nem no texto de Pizárnik há um silenciamiento, consciente ou não, das obras ou estilos originais.



Fig. 4. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 6.

A beleza da condessa Báthory, origem da sua obsessão com o sangue humano e as práticas de tortura e sacrifício, é tema de outra das ilustrações que abrem o livro de Pizárnik. Na ilustração da página 6 (Fig. 4), ela é representada com todos os elementos de vestuário da retratística da tradição clássica, remetendo ao Renascimento e ao Barroco; sua pose, no entanto, não condiz com este estilo de figuração, remetendo, antes, às poses afetadas, dramáticas e sensuais das revistas de moda atuais: o contraste entre as duas linguagens visuais coloca a imagem no registro do pastiche. A imagem é incluída no livro na página que antecede a apresentação de Pizárnik do seu texto, fazendo referência à sua fonte central – o livro de Penrose –, caracterizando-o como “poema em prosa” (gênero também cultivado por Pizárnik), e ao conceito de “beleza convulsiva”, oriundo do surrealismo e manifestado na frase final do romance-chave de André Breton, *Nadja*: “A beleza, ou será convulsiva, ou não será” (BRETON, 2007, p. 146). O texto de Pizárnik é revelador das suas escolhas poéticas: “A perversão sexual e a demência da condessa Báthory são tão evidentes que Valentine Penrose se desinteressa dela para se concentrar exclusivamente na beleza convulsiva da personagem.” (PIZÁRNIK, 2011, p. 7).



Fig. 5. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 9.

Para ilustrar essa “beleza convulsiva”, Caruso realiza uma imagem em que a condessa é figurada como uma espécie de estátua oca, coberta de pequenas rachaduras, possuindo uma abertura de onde sai um pequeno inseto ameaçador em vermelho. A referência metafórica, bastante evidente, é à obsessão de Erszébet Báthory pela beleza física, que ela acredita ser capaz de manter, contra a decadência inevitável causada pelo envelhecimento, banhando-se repetidamente no sangue de jovens mulheres. É sintomático que o próprio Caruso, na conferência *La forma del temblor*, proferida no Seminario Investigación Poéticas de lo Inquietante realizado pela Universidad de Guanajuato em 2020, refira-se a esta ilustração como a imagem de uma boneca – a *muñeca* que é um dos elementos ou imagens que se fazem presentes com grande frequência na poesia de Pizárnik. A referência à boneca, com suas ressonâncias ligadas ao autômato da literatura fantástica e de horror, também aparece na ilustração seguinte (Fig. 5), em que o corpo da condessa é representado com as mesmas formas da “virgem de ferro”, revelando, sob as vestes, uma figura caracterizada com uma macabra anatomia e que parece desagregar-se, com a seção inferior do corpo ainda completa mas a



parte superior desprovida de pele e músculos, revelando um esqueleto. Confundem-se, assim, o maquinário da virgem de ferro e a própria condessa, como é sugerido no texto de Pizárník, que enfatiza a descrição do funcionamento mecânico do autômato:

Para que a “Virgem” entre em ação é preciso tocar algumas pedras de seu colar. Responde imediatamente com horríveis sons mecânicos e muito lentamente abre os braços para que se fechem em perfeito abraço sobre o que esteja próximo dela – neste caso uma moça. O autômato a abraça e já ninguém poderá soltar o corpo vivo do corpo de ferro, ambos iguais em beleza. De repente, os seios maquiados da dama de ferro se abrem e aparecem cinco punhais que atravessam sua vivente companheira de longos cabelos soltos como os seus. Já consumado o sacrifício, toca-se outra pedra do colar: os braços caem, o sorriso se fecha assim como os olhos e a assassina volta a ser a “Virgem” imóvel em seu féretro. (PIZÁRNIK, 2011, p. 11).



Fig. 6. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 14.

O texto de Pizárník evolui como algo que se pode chamar de uma série de doze “quadros”; Cristina Piña emprega o termo “estampas” (PIÑA, 2012, p. 31), enquanto que o pesquisador Kristov Cerda Neira nomeia cada trecho como “vinhetas independentes” (CERDA NEIRA, 2015, p. 7). Após a introdução em que se apresenta o texto de Penrose, seguem-se três quadros que têm



como tema a descrição bastante gráfica das torturas realizadas por Báthory e suas ajudantes. Também a lógica do mecanismo permeia a descrição da tortura realizada com uma gaiola provida de pontas afiadas no seu interior, onde são colocadas as vítimas que serão içadas sobre a condessa, sentada, abaixo delas, em uma banquetta. Uma das criadas malévolas de Erszébeth, chamada Dorko, participa do macabro ritual:

Vermelho atiçador nas mãos, Dorko açula a prisioneira que, ao recuar – e eis a graça da gaiola –, crava por si própria os afiados aços enquanto seu sangue emana sobre a mulher pálida, que o recebe impassível com os olhos postos em parte alguma. Quando se repõe de seu transe, afasta-se lentamente. Houve duas metamorfoses: seu vestido branco agora é vermelho e onde houve uma moça há um cadáver. (PIZÁRNIK, 2011, p. 15).

A ilustração do episódio (Fig. 6) é bastante descritiva do processo da tortura, com a criada, ao fundo e na semiescuridão, com um ferro com a ponta curva e vermelha, sendo aquecida sobre um fogareiro; a condessa sentada com um longo cabelo branco (indicando a idade) que, ao se espalhar pelo chão, se confunde com as suas vestes. O insólito surge na representação da gaiola e de sua ocupante, representadas em escala diminuída e com a vítima metamorfoseada em um ser híbrido entre humano e pássaro, com grandes asas abertas. A imagem do pássaro é recorrente na poesia de Pizárník, e aparece em alguns dos poemas do livro *Os trabalhos e os dias*, como no caso deste, intitulado “Tua voz”:

Emboscado na minha escritura
cantas em meu poema.
Refém de tua doce voz
Petrificada em minha memória.
Pássaro preso à sua fuga.
Ar tatuado por um ausente.
Relógio que pulsa comigo
para que nunca desperte. (PIZÁRNIK, 2018, p. 39).

As imagens criadas por Caruso, assim, estabelecem relações com outros escritos de Pizárník, em especial a sua poesia. Apesar de admitir não conhecer a obra poética completa da escritora à época da realização das ilustrações (CARUSO, 2020), aparentemente o artista conhecia parte de suas poesias – o que se revela na própria estrutura figurativa, nas escolhas dos elementos representados e nas inquietantes alterações de escala dos seres e objetos e nas associações simbólicas estabelecidas entre eles na composição das imagens. Como demonstra Ana Martins Marques na sua apresentação da poesia de Pizárník, a associação entre elementos díspares, lacônica e precisamente



escolhidos dentre um repertório limitado de palavras e imagens, é uma das características mais marcantes da poesia de Pizárnik (MARQUES in PIZÁRNIK, 2018, p. 8), especialmente em *Os trabalhos e os dias*, como se pode constatar no poema intitulado “As formas”:

não sei se pássaro ou gaiola
mão assassina
ou jovem morta entre círios
ou amazona arquejando na grande garganta escura
ou silenciosa
porém talvez oral como uma fonte
talvez jogral
ou princesa na torre mais alta (PIZÁRNIK, 2018, p. 101).

Novamente, neste poema, surgem as imagens do pássaro e da gaiola, agora associadas a indícios de morte e ameaça; aspectos da dificuldade de comunicação – a insuficiência da palavra, um dos temas que perpassam toda a obra de Pizárnik – se ligam à fantasia de origem infantil e suas ressonâncias de solidão e abandono, na “princesa na torre mais alta”. É quase como que do alto de uma torre que Caruso representa a Condessa, de forma metafórica, como um lobo em um alto trono que é, ele também, uma arquitetura de referência medieval (Fig. 7). Sob esta estrutura arquitetônica desfila uma série de mulheres nuas e atadas, que são representadas em variados estágios de ânimo – sugerindo que se trate da mesma figura em diferentes estágios temporais – e que progressivamente se tornam vermelhas, fazendo referência aos processos de tortura por perfuração por agulhas, cortes e incisões com navalhas e outros atos de chocante crueldade contra as vítimas, em que “[...] as criadas as flagelavam até que a pele do corpo se dilacerasse e as moças se transformassem em *chagas tumefatas* [...]” (PIZÁRNIK, 2011, p. 17).

Em sua alta posição hierárquica na imagem de Caruso, a figura do lobo – ou, melhor dizendo, da loba – aparece no poema que dá título a *Os trabalhos e as noites*:

para reconhecer na sede meu emblema
para significar o único sonho
para não sustentar-me nunca de novo no amor

eu fui toda oferenda
um puro errar
de loba no bosque
na noite dos corpos

para dizer a palavra inocente (PIZÁRNIK, 2018, p. 51).



Fig. 7. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 16.

Também sugerida na prosa de *A condessa sangrenta*, a metáfora da loba aponta para a Condessa Báthory como um ser que está aquém da linguagem, limitando-se a imprecações e uivos – trazendo à tona o tema dos limites da palavra, recorrente na obra de Pizárnik:

Durante suas crises eróticas, escapavam dos seus lábios palavras procazes destinadas às supliciadas. Imprecações soezes e gritos de loba eram suas formas expressivas enquanto percorria, excitada, o tenebroso recinto. Mas nada era mais espantoso que sua risada. (Resumo: o castelo medieval; a sala de tortura; as ternas moças; as velhas e horrendas criadas; a bela alucinada rindo desde seu maldito êxtase provocado pelo sofrimento alheio). (PIZÁRNIK, 2011, p. 18).

A nudez figurada na ilustração de Caruso é parte das torturas infligidas por Erszébet e suas cúmplices às jovens criadas. Em um dos trechos que mais se afasta da sua fonte original – o livro de Valentine Penrose –, a autora argentina estabelece uma série de reflexões sobre as monstruosas práticas da condessa, que, à maneira das conexões semânticas da poesia de Pizárnik – como se nota na enumeração que compõe o “resumo”, entre parênteses, no trecho anteriormente citado –, se revelam fecundas para a criação de imagens em torno do texto:



Se a condessa estava em um de seus excepcionais dias de bondade, Dorko se limitava a despir as culpadas, que continuavam trabalhando nuas, nos aposentos cheios de gatos pretos. As moças suportavam com penoso assombro esta condenação indolor pois nunca teriam acreditado em sua real possibilidade. Obscuramente, deviam se sentir terrivelmente humilhadas, pois sua nudez as fazia ingressar em uma espécie de tempo animal realçado pela presença “humana” da condessa, perfeitamente vestida, que as contemplava. Esta cena me levou a pensar na Morte – a das velhas alegorias; a protagonista da Dança da Morte. Também o é a incessante contemplação das criaturas por elas despossuídas. Mas há mais: o desfalecimento sexual nos obriga a gestos e expressões do morrer (arquejos e estertores como de agonia; lamentos e queixumes arrancados pelo paroxismo). Se o ato sexual implica uma espécie de morte, Erszébet Báthory precisava da morte visível, elementar, grosseira, para poder, por sua vez, morrer dessa morte figurada que vem a ser o orgasmo. Mas quem é a Morte? É a Dama que assola e cresta como e onde quer. Sim, e além disso é uma definição possível da condessa Báthory. Nunca ninguém quis de tal modo envelhecer, isto é: morrer. Por isso, talvez, representasse e encarnasse a Morte. Porque, como a Morte vai morrer? (PIZÁRNIK, 2011, p. 20).

É a partir da referência textual à iconografia artística da Dança da Morte que Caruso realiza duas ilustrações de página dupla, em que a condessa aparece, precisamente, como que representando a Morte em um cortejo, como se estivesse em um palco. São duas composições marcadas por uma monumentalidade típica da arte de tradição clássica, com as figuras representadas de corpo inteiro, ocupando toda a superfície da imagem mas deixando espaço, ao mesmo tempo, para a representação do contexto espacial, com um fundo pouco profundo e a sugestão de um ambiente teatral materializada no cortinado nos dois cantos superiores da primeira imagem e apenas no canto superior esquerdo da segunda. Na primeira ilustração de página dupla (Fig. 8), uma sequência de moças nuas e progressivamente desprovidas de pele e de músculos, novamente sugerindo uma progressão temporal da mesma figura, é conduzida, como que em meio a uma dança, por três figuras mascaradas como diferentes animais grotescos; a alta figura feminina, com estranhas vestes inteiramente brancas e portando uma tesoura em uma mão e uma fina bengala ou cetro, semelhante a uma imensa agulha, vem à frente do cortejo, representando a condessa Báthory como uma personificação da morte. A figura mascarada ao meio parece oferecer o corpo mutilado à condessa; a tesoura nas mãos faz referência ao seu papel de ceifadora, encarnação da Morte. Seus pés são patas de um animal – uma loba? – e o peculiar chapéu que cobre os seus olhos tem, nele mesmo, bordados no formato de olhos, introduzindo um estranhamento de forte sugestão imaginativa. No chão, uma sequência de desenhos parece representar um eclipse, referência vaga ao envolvimento da condessa com práticas esotéricas e mágicas.

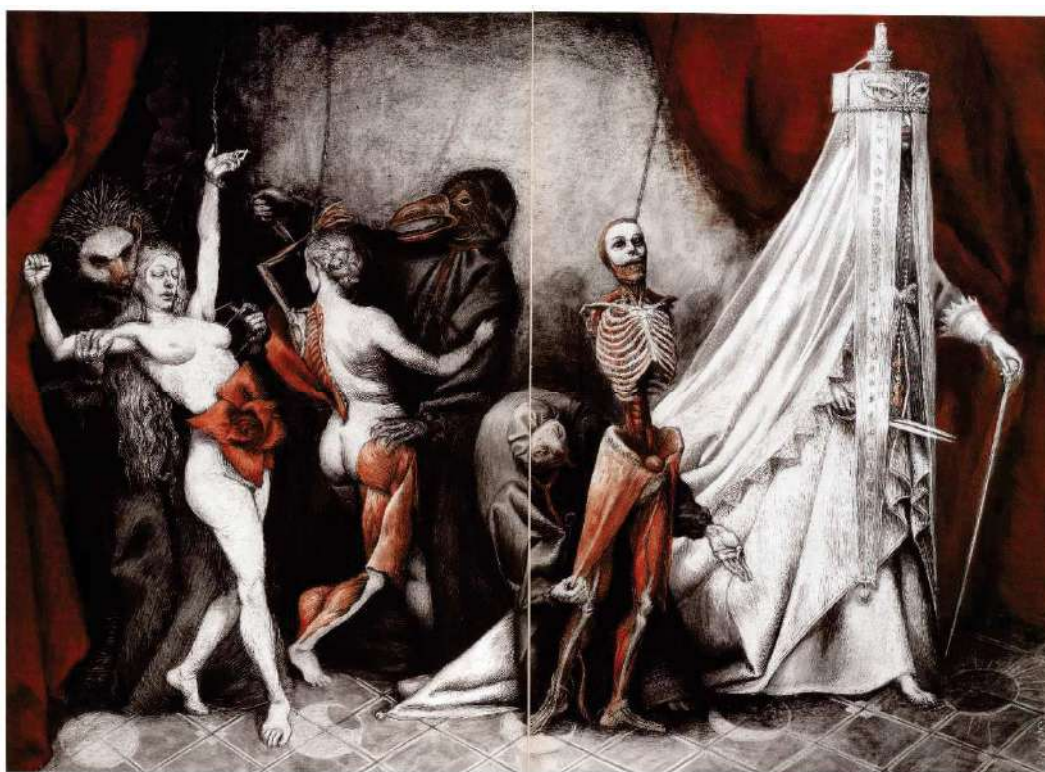


Fig. 8. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 22-23.



Fig. 9. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 36-37.



A segunda ilustração de página dupla (Fig. 9) é explicada pelo próprio artista como tendo referência na noção de melancolia que perpassa a personagem descrita por Pizárnik no “quadro” intitulado “O espelho da melancolia”:

Uma cor invariável rege o melancólico: seu interior é um espaço cor de luto; nada acontece ali, ninguém entra. É um palco sem cenários, onde o eu inerte é assistido pelo eu que sofre por essa inércia. Este gostaria de libertar o prisioneiro, mas qualquer tentativa fracassa como teria fracassado Teseu se, além de ser ele mesmo, tivesse sido, também, o Minotauro; matá-lo, então, teria exigido matar-se. Mas existem remédios fugidios: os prazeres sexuais, por exemplo, por um breve tempo podem apagar a silenciosa galeria de ecos que é a alma melancólica. E mais ainda: até podem iluminar esse recinto enlutado e transformá-lo em uma espécie de caixinha de música com figuras de vivas e alegres cores que dançam e cantam à imobilidade do silêncio. A caixinha de música não é um meio de comparação gratuito. Acredito que a melancolia é, em suma, um problema musical: uma dissonância, um ritmo transtornado. (PIZÁRNIK, 2011, p. 34).

Caruso, na sua conferência *La forma del temblor*, explica que esta imagem demonstra o processo que parte da melancolia – a figura encolhida sob o manto, com uma caveira nas mãos –, que é “ativada” pela chave empunhada pela gigantesca mão vermelha; uma segunda mão vermelha faz girar a manivela do realejo de proporções irreais, cujos tubos exibem furos que formam olhos e bocas de expressão desagradável. A música, referenciada no texto, faz a personagem – repetida em um mesmo espaço em diferentes momentos do tempo, à moda medieval – levantar-se, despir-se e encontrar-se com uma outra versão sua; pelo menos duas dessas figuras despidas apresentam características de bonecos, trazendo à tona, novamente, o universo das bonecas e dos autômatos do fantástico. Ao fundo, dentro do mesmo palco estreito, aparecem sugestões de corpos, figuras mascaradas; a própria personagem feminina, em uma de suas aparições, carrega a máscara de Anúbis, deus egípcio relacionado à morte e à mumificação; atrás e entre as duas figuras femininas que trocam carícias, uma outra figura, ambigualmente individual e dupla, provida, supostamente, de um tronco mas de duas cabeças, envolve-se em um beijo sensual. De acordo com o artista, é como se a condessa saísse da melancolia embalada pela música composta pelos gritos das suas vítimas (CARUSO, 2020), encontrando-se consigo mesma em uma versão sádica, perversa e masturbatória de um lesbianismo – o que é sugerido tanto por Pizárnik quanto pela autora do texto inicial, Penrose – de matiz diabólico.



Fig. 10. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 32.

No texto de Pizárnik, a melancolia está ligada ao espelho, tema que ela extrai da descrição do espelho da condessa, projetado para que ela pudesse ficar contemplando a si mesma por muitas horas. O espelho é visto então como uma manifestação da melancolia patológica:

[...] ninguém tem mais sede de terra, de sangue e de sexualidade feroz do que estas criaturas que habitam os frios espelhos. E a propósito de espelhos: nunca puderam ser esclarecidos os boatos acerca da homossexualidade da condessa, ignorando-se tratar-se de uma tendência inconsciente ou se, ao contrário, aceitou-a com naturalidade, como um direito a mais que lhe correspondia. No essencial, viveu submersa em um âmbito exclusivamente feminino. Não houve senão mulheres em suas noites de crime. (PIZÁRNIK, 2011, p. 33).

Essa dualidade representada pelo espelho aparece, na poesia, como o lugar onde se encontram o amor e a violência, em imagens de putrefação que perfazem um eu cindido, como se lê em “Invocações”:

Insiste em teu abraço,
redobra tua fúria,
cria um espaço de injúrias



entre mim e o espelho,
cria um canto de leprosa
entre mim e a que me creio. (PIZÁRNIK, 2018, p. 95).

Este eu cindido é visualmente representado na ilustração de Caruso (Fig. 10) pela incoerência entre a figura “real” da condessa e o seu reflexo, que parece estranhamente distanciado. A condessa, representada em toda a sua gala aristocrática, tem a seus pés uma criada em tamanho diminuto, que é coerentemente refletida no espelho; a diferença entre os reflexos das duas figuras femininas, uma na posição que se esperaria de uma situação real de reflexo especular, e a outra distanciado no interior do espelho, enfatiza o estranhamento da representação visual. No canto superior direito da imagem, destaca-se a sombra projetada pela condessa, maior do que ela própria, como uma espécie de outra imagem especular feita, no entanto, de sombra, como a sugerir que a sua dimensão de escuridão é maior do que o que pode ser revelado pelo espelho.

Estas associações, que nos parecem bastante evidentes, entre as ilustrações de Caruso, o texto de *A condessa sangrenta* e a poesia de Pizárnik, são enriquecidas por desvios em relação ao texto que está sendo ilustrado, com a inclusão de elementos que não são abordados no livro, mas que aparecem no texto-fonte de Valentine Penrose, *A condessa sanguinária*. Um desses elementos é a mandrágora, planta mágica que supostamente nasce do sêmen dos enforcados e que aparece em diferentes momentos do texto de Penrose, como neste trecho que abre o primeiro capítulo: “Isso se passou em um tempo em que a potentilha ainda tinha todo o seu poder; em que nas lojas das cidades vendiam-se mandrágoras colhidas, durante a noite, ao pé das forcas.” (PENROSE, 1992, p. 11). Na sequência deste primeiro capítulo, Penrose estabelece paralelos entre vários seres, incluindo a mandrágora, e a própria condessa, paralelos que serão representados visualmente pelo ilustrador:

Na verdade Erszébet Báthory, quando chegou à terra, não era um ser humano completo. Ela se aparentava ainda ao tronco de árvore, à pedra ou ao lobo. Seria o destino da sua raça, no momento em que a eclosão daquela flor tinha sido decidida? Seria o efeito de um tempo em que os nervos ainda se enroscavam na bruma da selvageria primitiva? (PENROSE, 1992, p. 12).

Seu físico não atraía o amor, embora fosse muito bonita, bem-feita e sem defeito, porque a sentiam arrancada para fora do tempo, como uma mandrágora é puxada para fora do solo; e as sementes que a haviam elaborado eram tão maléficas quanto as de um enforcado. (PENROSE, 1992, p. 13).



Fig. 11. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 38.

A ilustração de Caruso, incluída no trecho ou “quadro” intitulado “Magia negra”, faz representar uma figura feminina – a própria Erszébet Báthory – como um ser híbrido entre planta e humano, com o corpo, dotado de raízes que surgem das suas pernas, mergulhado em sangue. Da sua cabeça brotam florações que assumem a forma de caveiras humanas; no seu ventre, uma perturbadora boca aberta num ricto ameaçador: ao invés de um ventre fecundo, um ventre devorador (Fig. 11). No texto de Pizárnik, nenhuma referência à mandrágora: a imagem é inteiramente sugerida pelos elementos no texto-fonte de Penrose, que destaca não a sua animalidade, mas o seu pertencimento a outra ordem de seres; “injustamente chamada a Besta de Csejthe” (PENROSE, 1992, p. 84), ela estava além das categorias da natureza organizada, situada na manipulação perversa dos elementos naturais através da bruxaria:

Essa mulher pálida, requintada e depravada não podia mais ser um animal. Chegando aos limites extremos, perdera-se muito além do nível ordinário dos humanos, mas não abaixo. Para ela só tinha importância o sangue alheio que, num transe que lhe era estranho, olhava correr. Ela permaneceu no estágio das bruxas. Vivia num mundo feito de nervos, de fígados arrancados aos pequenos animais, de raízes de beladona e de



mandrágora. Vivia no emaranhado dos caules, das bagas lívidas e das delgadas vísceras em cima da mesa, manipuladas por Darvúlia, a feiticeira da floresta. (PENROSE, 1992, p. 84).

Na descrição de Penrose, assim, misturam-se elementos animais e vegetais, em uma hibridação monstruosa que é tema de algumas das ilustrações de Caruso. O próprio artista destaca a associação entre elementos humanos, animais e vegetais nas representações visuais da condessa (CARUSO, 2020). A noção do monstruoso, dentro do gênero do horror, foi abordada por Noël Carroll em sua obra *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, em que se demonstra que um dos procedimentos usuais na criação de monstros é, precisamente, a combinação de aspectos pertencentes a diferentes categorias em um mesmo ser híbrido, caracterizando-o como algo que transgride os esquemas de categorização cultural e, portanto, como impuro e asqueroso (CARROLL, 1999, p. 50). É curioso que a definição de horror de Carroll excluiria, a rigor, uma narrativa de um assassino psicopata como seria o caso do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock – ainda que o autor demonstre como há uma série de elementos que o aproximariam do conceito que ele busca definir – e este seria o caso, também, para o texto de *A condessa sangrenta*. Aqui, no entanto, estamos abordando o texto e as suas ilustrações; e, nas ilustrações, Caruso estende a figuração da condessa para incluí-la no rol dos seres monstruosos, empregando o procedimento de *fusão*, assim definida por Carroll:

Uma das estruturas da composição de seres horrendos é a *fusão*. No nível físico mais simples, isso muitas vezes suscita a construção de criaturas que transgridem distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto, inseto/humano, corpo/máquina, e assim por diante. [...] Uma figura de fusão é um composto que une atributos considerados categoricamente distintos e/ou discordantes do esquema cultural das coisas, *de modo não ambíguo*, numa entidade espaço-temporal discreta. (CARROLL, 1999, p. 64).

Materializando a sua interpretação imaginária da condessa, Caruso a faz surgir, precisamente, como uma entidade efetivamente existente (“espaço-temporal discreta”), que não ambigualmente é um ser entre planta e mulher, ou, como nas composições de página dupla, um ser entre mulher e animal, ou mulher e boneca. Assim, empregando elementos narrativos presentes no texto de Penrose – e ausentes no texto de Pizárnik –, Caruso enfatiza, entre outras coisas, a sua associação com o mundo vegetal, fazendo da ilustração um mecanismo para a intertextualidade



entre o texto-fonte e sua glosa em forma de prosa poética. Uma representação da condessa Báthory dentro do labirinto relaciona-se diretamente com o texto de Pizárnik:

Castelo de pedras cinza, escassas janelas, torres quadradas, labirintos subterrâneos, castelo localizado na colina de rochas, de ervas ralas e secas, de bosques com feras brancas no inverno e escuras no verão, castelo que Erszébet Báthory amava por sua funesta solidão de muros que afogavam qualquer grito.

O aposento da condessa, frio e mal iluminado por uma lamparina de óleo de jasmim, cheirava a sangue assim como o subsolo a cadáver. Se quisesse, teria podido realizar sua “grande obra” à luz do dia e dizimar moças ao sol, mas a fascinavam as trevas do labirinto que tão bem lembravam seu *terrível erotismo de pedra, de neve e muralhas*. Amava o labirinto, que significa o lugar típico onde sentimos medo; o viscoso, o inseguro espaço da desproteção e do extraviar-se. (PIZÁRNIK, 2011, p. 49).



Fig. 12. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 51.

Na ilustração de Caruso (Fig. 12), a figura nua da condessa está como que aconchegada em meio a um labirinto de pedras, no qual pode-se ver algumas pequenas figuras humanas nuas ou descarnadas, referências às suas inúmeras vítimas; como elemento não-mencionado no texto de Pizárnik, vigorosas raízes vermelhas de uma árvore descem do alto da composição e parecem penetrar na sua pele. A condessa possui ainda uma coroa de flores, enfatizando a sua ligação com o elemento vegetal.



Entre o texto de Pizárník e as ilustrações de Caruso, assim, estabelece-se um jogo de aproximações e afastamentos, em que referências visuais diretas ao texto de Pizárník são associadas com elementos oriundos do texto de Penrose; tudo, porém, reinterpretado em uma chave diversa dos dois textos originais, com a inclusão dos elementos horríficos da fusão imaginativa nas anatomias híbridas da condessa Báthory. Nas imagens de Caruso, portanto, a história da condessa assassina, tal como escrita por Pizárník – centrada na descrição gráfica das torturas, na discussão sobre a melancolia e na busca de uma beleza convulsiva e paradoxal –, torna-se propriamente, uma história de horror físico, que inclui o monstruoso e o sobrenatural. Este desvio com relação ao texto original, longe de ser uma infidelidade indesejável, é um procedimento poético lícito dentro das relações entre imagem e texto. Como demonstra W. J. T. Mitchell, com a ênfase no conjunto de relações possíveis entre imagens e textos, as diferenças e dissonâncias são tão importantes quanto as semelhanças e aproximações:

The necessary subject matter is, rather, the whole ensemble of *relations* between media, and relations can be many other things besides similarity, resemblance, and analogy. Difference is just as important as similarity, antagonism as crucial as collaboration, dissonance and division of labor as interesting as harmony and blending of function. (MITCHELL, 1994, p. 89-90).

O mais interessante na interpretação visual de Caruso de *A condessa sangrenta* é como ele, nos seus desvios com relação ao material textual, acaba por incorporar, precisamente, o *modo poético* da autora, com as associações combinatórias entre elementos codificados e de função metafórica, com a condução do olhar do espectador que se torna cúmplice da assassina (cf. PIÑA, 2012, p. 35-36) e com a evocação de um imaginário inconcluso, por vezes misterioso, através da associação entre elementos díspares que nem sempre têm um sentido claro no conjunto de cada poema visual.

Dentre estes desvios significativos das imagens com relação ao texto, apresentamos duas das ilustrações de Caruso para o livro de Pizárník. Na ilustração da página 48 (Fig. 13), Caruso faz referência às condições astrológicas que presidiram ao nascimento da condessa, aspecto não tematizado por Pizárník, porém abordado em alguns trechos do texto-fonte de Penrose:

É a Lua, mal influenciada por Marte e em nefasto aspecto com Mercúrio, que está na origem do seu sanguinário sadismo; e isso em algum signo cruel como o Escorpião, sem dúvida. Com Mercúrio, a Lua produziu a loucura maníaca, o obscurecimento da consciência, as crises durante as quais o desejo se apossava dela com maior força. Vênus,



a quem ela devia sua sombria beleza, estava ora com Saturno, ora num signo deste, de tal forma eram grandes a sua inaptidão para a alegria, sua taciturnidade e sua obstinação em sofrer e fazer sofrer. E essa Lua cujos segredos planavam sobre ela, ela sempre a procurou nas cavalgadas noturnas e solitárias, quando ia ao encontro da feiticeira da floresta. (PENROSE, 1992, p. 16).



Fig. 13. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 48.

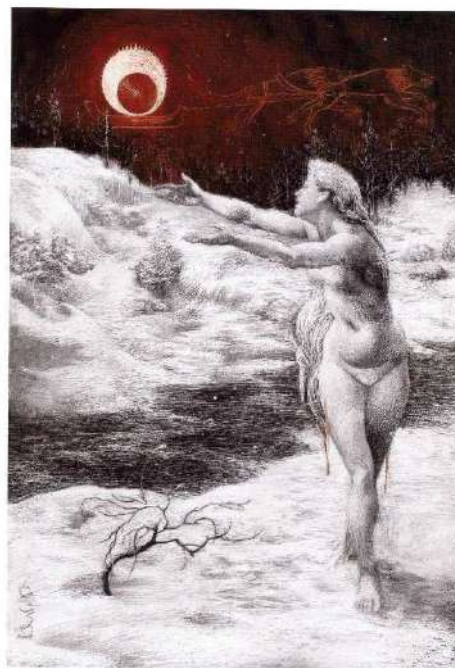


Fig. 14. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 12.

A influência nefasta dos astros é representada por Caruso através de um conjunto de animais predadores ou venenosos: o lobo, a serpente, o corvo; o único animal tradicionalmente empregado como símbolo astrológico presente na imagem é o caranguejo. Sobre estes animais destacam-se estrelas, algumas fixas, outras cadentes, que se confundem com aranhas, como afirma o artista (CARUSO, 2020). Todas estas influências celestes, marcadas pela animalidade e pela ameaça, pairam sobre o Castelo de Csejthe, morada da condessa e cenário para a maior parte dos seus crimes.

No céu, no entanto, paira uma forma que não encontra uma ressonância direta com os textos, seja o de Pizárnik, seja o de Penrose: um círculo branco, com raios na sua seção superior, parcialmente coberto por uma esfera negra. Este símbolo aparece em outras ilustrações, com maior ou menor destaque: na imagem que ilustra a “Morte por água” (Fig. 14) – “quadro” em que se narra como a condessa manda verter água sobre uma moça do seu séquito durante uma viagem em



meio a um caminho nevado, transformando-a em uma trágica estátua congelada – vê-se, no céu, o mesmo emblema do círculo branco e raiado, parcialmente coberto pela esfera negra.

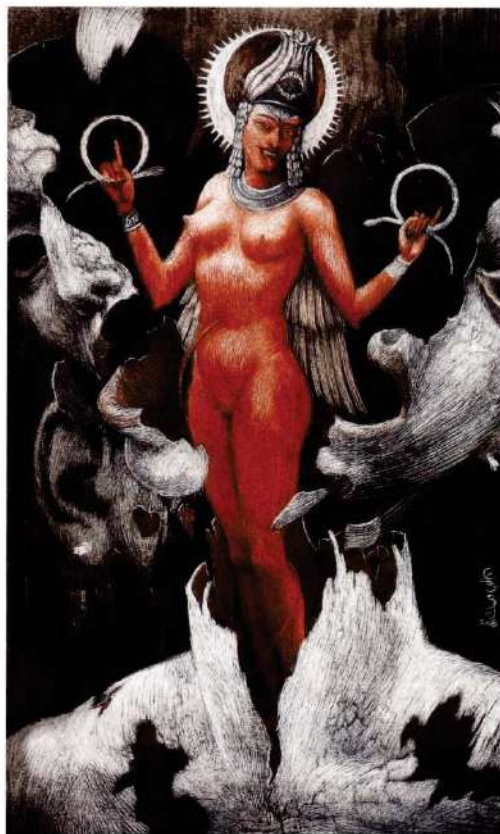


Fig. 15. Santiago Caruso, ilustração para *A condessa sangrenta*, 2011 [2009], p. 57.

O emblema aparece, ainda, no encosto do trono presente na ilustração da página 16 (Fig. 7) e é repetido na ilustração que encerra o livro (Fig. 15), que mostra a figura da divindade babilônica Ereshkigal, a rainha do submundo – inspirada no relevo da *Rainha da Noite*, datado entre 1800 e 1750 a.C., que hoje está no Museu Britânico (Fig. 16) – com a pele totalmente vermelha, irrompendo de dentro da cabeça de uma Erszébet Báthory como que feita de cerâmica, como se fosse uma continuidade da sua representação anterior como boneca ou estátua (Fig. 4). Atrás da cabeça de Ereshkigal, como uma auréola, o emblema do círculo raiado compõe uma representação da condessa que a associa com aspectos divinos e míticos – numa representação bastante pessoal da história narrada por Pizárník e Penrose e que abre, aos textos literários, uma nova dimensão interpretativa. Ao leitor/espectador da edição ilustrada de *A condessa sangrenta* oferece-se, assim, a indagação: o que significa o emblema do círculo raiado?



Fig. 16. *A Rainha da Noite*, 1800-1750 a.C., Iraque. Londres, British Museum.



Fig. 17. Odilon Redon, *O olho como um estranho balão sobe em direção à eternidade*, 1882. Litografia. Nova Iorque, MOMA.

A própria dúvida suscitada demonstra como Caruso opera, na imagem, com um conjunto de procedimentos que ecoa a obra poética de Pizárník, repleta de alusões pouco claras, sugestões oníricas, símbolos que não se articulam entre si de uma forma apreensível pela racionalidade. As imagens de Caruso são um convite ao mistério da condessa e, por extensão, ao mistério de Alejandra Pizárník. Resta, ao pesquisador, propor uma hipótese, que expomos a seguir. Por um lado, o emblema do círculo raiado encerra uma alusão a uma obra do pintor francês Odilon Redon, *O olho como um estranho balão sobe em direção à eternidade* (Fig. 17), litografia de 1882 que representa um balão conformado como um olho que carrega um crânio humano pelos ares – com sua conformação como uma fantasia macabra e onírica e que inclui a alusão ao sacrifício humano e à morte. Por outro lado, é um emblema que alude ao eclipse solar – o sol luminoso sendo coberto pela lua negra, convertendo o dia em noite, propiciando a inversão, os presságios nefastos, trocando a luz pela escuridão: uma representação simbólica da beleza maléfica e da “beleza convulsa” da noite. O mesmo eclipse é aludido no chão da composição de página dupla das páginas 22-23 (Fig. 8), uma das representações associadas à iconografia da Dança da Morte.

A substituição da luz solar pela escuridão é também uma metáfora para a própria técnica empregada por Caruso nestas ilustrações: o esgrafiado, que consiste em cobrir o suporte com uma camada de cera preta que depois será eliminada para configurar o desenho através de linhas brancas,



partindo assim da escuridão para construir as imagens com um procedimento de subtração, que cria a luz a partir do preto. No próprio procedimento técnico, assim, Caruso constrói a “noite dos corpos” a que alude Pizárník em seu poema “Os trabalhos e os dias”, citado acima. Entre os textos da autora argentina – tanto a prosa de *A condessa sangrenta* quanto os seus escritos em poesia – e as imagens de Caruso, assim, estabelecem-se ressonâncias criativas que tornam possível materializar, na própria carne das imagens, uma poética do horror própria, que verte para o registro visual o macabro, o obscuro e o lírico da poesia de Alejandra Pizárník.

Referências

AMÍCOLA, José. *La condesa sangrienta* con las ilustraciones de Santiago Caruso. *Revista Pilquen – Sección Ciencias Sociales*, Viedma (Argentina), Vol. 16, Año XV, Suplemento Especial, p. 1-8, jun. 2013. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/109553>. Acesso em: 14 ago. 2022.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CALAHORRANO, Paola. *Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada*. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Vol. 8, n. 2, Sección Especial, Selected Proceedings of the Twentieth Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language and Culture 2010. Disponível em: <https://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/CalahorranoPizarnik.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2022.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

CARUSO, Santiago. *La forma del temblor*. In: SEMINARIO INVESTIGACIÓN POÉTICAS DE LO INQUIETANTE, Guanajuato (México), CA Estudios Literarios de la Universidad de Guanajuato, 15 out. 2020. 1 vídeo (2h53). [Conferência]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kEdnJuFisyA&t=1618s>. Acesso em: 30 maio 2022.

CERDA NEIRA, Kristov. *Estética y sadismo en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*. *Estudios Filológicos*, Valdivia (Chile), n. 56, p. 7-19, nov. 2015. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132015000200001. Acesso em: 14 ago. 2022.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory – essays on verbal and visual representation*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1994.

PENROSE, Valentine. *A condessa sanguinária*. Tradução: Regina Grisse de Agostino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PIÑA, Cristina. *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.



PIZÁRNIK, Alejandra. *Os trabalhos e os dias*. Tradução: Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

PIZÁRNIK, Alejandra. *A condessa sangrenta*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Tordesilhas, 2011 [ilustrações de Santiago Caruso].



Arte e política na América Latina: a influência do TGP no cenário artístico-cultural do Brasil

Gabriel Linhares e Padilha¹
Katiucya Perigo²

Resumo

A presente pesquisa tem como proposta estudar até onde e a partir de quais meios o coletivo artístico mexicano Taller de Gráfica Popular influenciou o cenário cultural e artístico, em especial da gravura, no Brasil. Para isso, num primeiro momento apresentamos a história do TGP focando em sua origem e trocas de direção. Posteriormente, optamos por analisar de quais modos o coletivo teve contato com gestores, agentes e artistas atuantes dos museus específicos de gravura brasileiros, considerando-os como ambientes culturais atuantes na formação de sujeitos na sociedade. Não obstante, visou-se constatar se após esse contato tais instituições reproduziram os princípios do TGP. Contudo, em paralelo superficialmente tornou-se possível notar certa influência potencial em outros tipos de entidades fora desse escopo, como coletivos, grupos, revistas, etc. Adiante, foi realizada a categorização do tipo de influência manifestada em cada museu analisado a partir da tipologia ideal de Weber, a fim de facilitar o entendimento a respeito da extensão de tal influência. Ao final, foi possível constatar que das três instituições analisadas todas manifestaram algum tipo de influência, em especial por suas relações diretas e indiretas com o artista e gestor Carlos Scliar e secundariamente com artista Vasco Prado. Assim, considerando que para a compreensão mais aprofundada a respeito do real impacto do coletivo no cenário cultural e artístico brasileiro, se faz relevante a ampliação do escopo de pesquisa utilizado, levando em conta instituições museológicas brasileiras mais abrangentes em suas temáticas, a fim de compreender também quais fatores contribuíram para a circulação limitada dos materiais do TGP no Brasil, apesar de sua internacionalização.

Palavras-chave: TGP; América Latina; Arte Política; Museus de Gravura; Carlos Scliar.

Durante o período moderno da história da arte (transição entre séc. XIX - XX) é possível notar a ocorrência de diversas revoluções socioculturais e revoltas na América Latina que tentaram romper com aspectos culturais remanescentes da invasão e colonização europeia.

Tais mobilizações moldaram de forma expressiva o cenário artístico contemporâneo latino-americano da época, indo de encontro com distorções socioculturais de caráter colonizador, a fim de colocar em foco a importância de se pesquisar e produzir arte de modo crítico a respeito de tais distorções, tendo em vista que:

(...) o interesse latino-americano por seu próprio continente ajudará a desfazer essa distorção: poderemos nos ver, no decorrer do processo, com realismo, assumirmo-nos, em consequência, e projetar nosso amanhã a partir de nossa situação real. Sem falsas

¹ Graduando em Licenciatura no curso de Artes Visuais da UNESPAR – Campus Curitiba 1 EMBAP. Contato: gabslin@outlook.com.br

² Professora Adjunta de História da Arte da UNESPAR. Doutora em História pela UFPR. Contato: katiucya@yahoo.com.br



idealizações (a América Latina em geral tardou muito, mesmo na pintura, a registrar a “sua” paisagem física, o que é também bastante sintomático). (AMARAL, 1983, p. 295).

Um acontecimento essencial para a história da América Latina que buscou romper com falsas idealizações a respeito de seu povo e cultura, foi a **Revolução Mexicana** (1910).

Esta se destaca dentre outras revoluções modernas por proporcionar o surgimento de obras e coletivos atuantes de forma ativa na esfera política, em especial ressaltando a valorização da arte pública.

As produções artísticas latino-americanas neste momento apresentam características visuais e discursivas críticas ao colonialismo europeu e ao crescente imperialismo estadunidense (TRANSPADINI, 2019). A partir desse aspecto os artistas e obras nesse cenário ganharam relativa visibilidade nacional e internacional, promovendo a criação e ativismos principalmente nas frentes de exaltação da arte nacional e popular (TREJO, 2005).

Um coletivo artístico expoente que surgiu motivado pela revolução mexicana e que aparenta indícios de influência no contexto cultural e artístico brasileiro é o TGP, que é sigla de: Taller de Gráfica Popular; ou a partir de uma tradução livre: Taller de Gravura Popular, Ateliê de Gravura Popular, Oficina de Gravura Popular, ou, assim como encontrado eventualmente em materiais acadêmicos, Ateliê Mexicano de Gravura. Tais indícios podem ser percebidos em trabalhos acadêmicos relacionados a gravura, como na publicação de Carla Emilia Nascimento, que diz:

(...) uma característica inicialmente unificadora dos Clubes e Gravura foi o projeto político, inspirado no exemplo mexicano do Taller da Gráfica Popular fundado em 1937 por Leopoldo Mendes (...) (NASCIMENTO, p. 91, 2013).

Também na publicação de Andréia Carolina Duarte Duprat: “O TGP foi o modelo dos Clubes de Gravura no Brasil e em outros países latino-americanos.” (DUPRAT, p. 20-21, 2017). Contudo, tais menções não se restringem somente aos trabalhos das pesquisadoras citadas.

É possível notar uma série de acadêmicos brasileiros que em algum ponto de suas pesquisas se depararam com o Taller, como por exemplo: Cassandra de Castro Assis Gonçalves, Lucécia Pereira (pesquisadora que aborda as produções do TGP expostas no Museu de Arte de Santa



Catarina), Antonio Ricardo Carneiro (pesquisador que aborda o surgimento de clubes de gravura e outras entidades na região sul do Brasil), dentre outros.

Assim, notam-se menções explícitas ao TGP desde 1994, com o catálogo: “Os Clubes de Gravura no Brasil” de Carlos Scliar (material este que foi fundamental para a análise da influência do TGP abordada neste trabalho).

Assim, reforçando a curiosidade a respeito do coletivo, considerando que este “Apesar de ter sido uma importante e profícua oficina gráfica, há pouca circulação de publicações acerca do TGP no Brasil.” (PEREIRA, p. 195, 2010).

Deste modo, se faz pertinente conhecer a história do coletivo, que conta com mais de 80 anos de existência e que contribuiu com a educação política no México de forma semelhante à revolução russa (1917) e cubana (1959) (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2018. TRANSPADINI, 2019).

O TGP inicialmente se consolidou a partir de princípios voltados ao que pode se considerar como ideais e práticas progressistas em âmbito político, objetivando principalmente contribuir por meio do fazer artístico com a representação e reivindicação de pautas ligadas a unidade da classe trabalhadora local, bem como, num sentido mais amplo contribuir culturalmente com a luta contra o imperialismo, a guerra (de modo geral) e o fascismo, sendo declaradamente contra governos totalitários (SOLARES, 2006. TGP, 1945) – em especial contra os regimes nazifascistas.

Tendo isso em vista, o coletivo tinha produção voltada principalmente a gravura, sendo “caracterizado como uma organização de trabalhadores a serviço da arte por meio de pôsteres, cortinas para reuniões políticas de massa, portfólios de gravuras, livros ilustrados e outras aplicações populares” (SOLARES, 2006, p.13), produzindo principalmente matrizes em linóleo, xilo e litogravura com impressão em Offset (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 3 – 42).

Abordando nestas produções pautas como: a presença de movimentos sociais na arte; a representatividade política de grupos trabalhadores; a invasão de terras indígenas e a luta política e cultural contra governos totalitários. São exemplos da abordagem desses temas as seguintes obras:



Andrea Gómez, *Madre Contra la Guerra*. Linoleogravura, 1956.

Fonte: The Saleroom



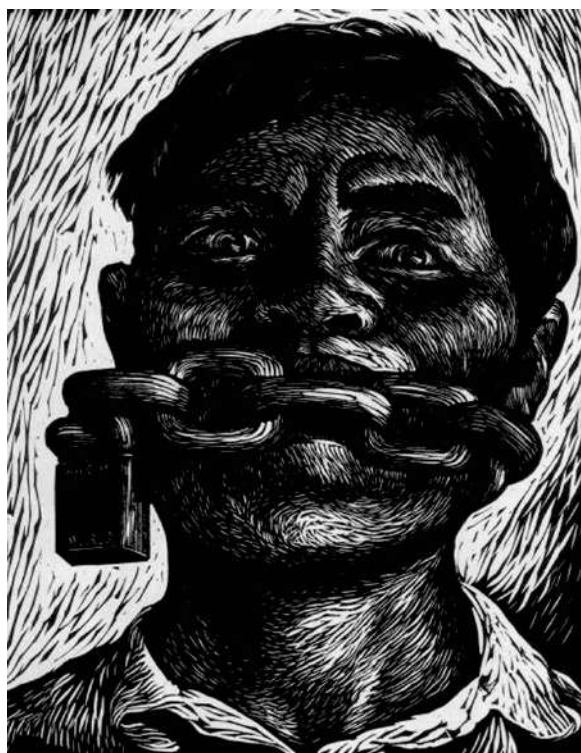
Pablo O'Higgins, *Derechos de la Clase Obrera*, Offset, 1976.

Fonte: Artnet



Leopoldo Méndez, *Cuauhtemoc* Offset, 1950.

Fonte: Museo Blaisten



Adolfo Mexiac, *Libertad de Expresión*. Linoleogravura, 1954.

Fonte: Ambulante, Lot-Art



Através dessa perspectiva, a presente pesquisa tem como objetivo geral apresentar as características estéticas e discursivas do TGP, tanto no âmbito de suas produções quanto em seu caráter institucional, bem como delimitar a extensão de sua influência no contexto cultural e artístico dentro do escopo selecionado, entendendo tais instituições museais como locais de pedagogia cultural atuantes na formação de sujeitos dentro da sociedade contemporânea (ROSA, SANTOS, 2019).

Nesse sentido, foi levado em conta também que “(...) essas instituições estão em constante processo de transformação e acompanham, em graus diferenciados, as alterações na forma como a sociedade opera com as dimensões da cultura, da memória e do patrimônio ao longo do tempo.” (MATTOS, 2015, p. 40), portanto, podem ser consideradas instituições adequadas nesse sentido para análise e busca de tais indícios de influência.

É importante ressaltar que as obras artísticas citadas, bem como as informações bibliográficas referentes ao TGP, foram quase que exclusivamente coletadas a partir de fontes em espanhol, portanto uma das tarefas da investigação foi também traduzir de forma livre materiais da história do Taller para a língua portuguesa.

104

Devido a essa necessidade, nos atemos a analisar tais desdobramentos e manifestações de influência num recorte relativamente restrito, portanto não objetivando alcançar resultados generalizantes numa esfera cultural ampla.

Elencadas essas questões, o estudo deu prosseguimento considerando o TGP como um grupo ativo até pelo menos 2018, ano no qual foi encontrada a fonte mais recente utilizada na pesquisa.

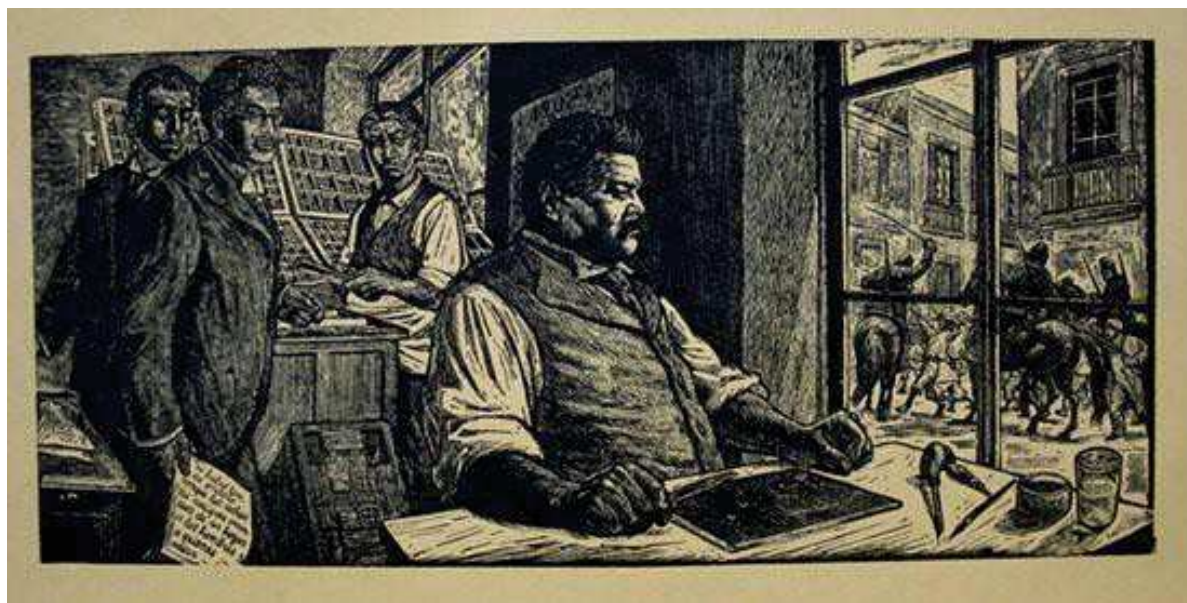
O coletivo teve seu surgimento e estabilização inicial em 1937 na Cidade do México, num contexto pós-revolucionário quando artistas engajados politicamente e membros vindos do fechamento em 1935 da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR), fundada em 1934 por meio de uma seção da União de Escritores e Artistas Revolucionários (SOLARES, 2006), se reuniram para formar um novo grupo a fim de defender culturalmente pautas progressistas e antifascistas (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2018).



Esses artistas foram: Luis Arenal (1909 – 1985), artista plástico, fundador da revista Frente a Frente e secretário da Liga Mexicana Contra a Guerra e o Fascismo; Pablo O'Higgins (1904 - 1983), muralista, fundador da Liga Intelectual Proletária e filiado ao Partido Comunista Mexicano; Raúl Anguiano (1915 - 2006), muralista, fundador do Grupo de Jovens Pintores de Jalisco e professor na escola La Esmeralda; Leopoldo Méndez (1902 - 1969), artista plástico, fundador da revista Frente a Frente e criador do grupo de vanguarda Los Estridentistas; Ángel Bracho (1911 - 2005), muralista, colaborador da revista Futuro da Confederação de Trabalhadores do México e professor honorário da Academia de Design e Gravura em Florença (único membro que não fazia parte da LEAR); e Alfredo Zalce (1908 – 2003), artista plástico, fundador da Escola de Pintura e Escultura de Taxco, professor na Escola Superior de Construção, professor em escolas primárias da Secretaria de Educação Pública da Cidade do México, diretor da Escola de Artes Plásticas da Universidade Michoacana e diretor da Escola de Pintura e Escultura de Morelia (MUSEO BLAISTEN, 2020).

O TGP apresenta uma potencial influência a partir de sua criação por algumas figuras importantes da época que tinham relação com alguma das pautas que o coletivo abordava, em certos casos tais indivíduos eram ressaltados explicitamente em obras.

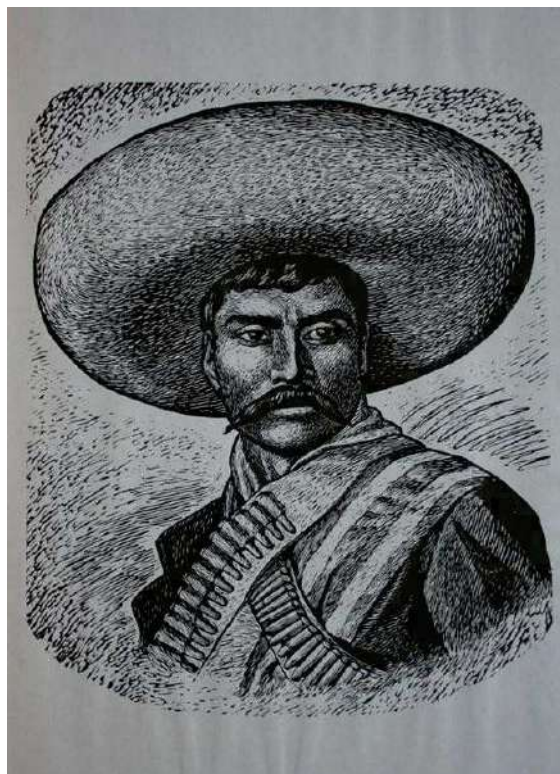
As figuras mais relevantes encontradas principalmente para o cenário local do Taller são: José Guadalupe Posada (1852 – 1913), artista plástico, caricaturista, professor da Escola Preparatória de León e precursor do movimento nacionalista artístico mexicano; Ricardo Flores Magón (1873 – 1922), jornalista, político, ativista, fundador do periódico Regeneración, fundador do Partido Liberal Mexicano, defensor dos direitos trabalhistas e precursor da Revolução Mexicana; Emiliano Zapata (1879 – 1919), líder revolucionário mexicano representante das classes rurais e expoente defensor na luta contra o abuso da mão de obra de indígenas e camponeses pobres nas zonas rurais expropriadas pelo Porfiriato; e numa perspectiva internacional Harriet Tubman (1820 – 1913), abolicionista, ativista libertadora de escravos nos Estados Unidos, defensora do sufrágio universal e fundadora da Harriet Tubman House que abrigava ex-escravos, idosos e desabrigados (BIOGRAFIAS Y VIDAS, 2004).



Leopoldo Méndez, *José Guadalupe Posada*. Offset, 1950
Fonte: Museo Blaisten

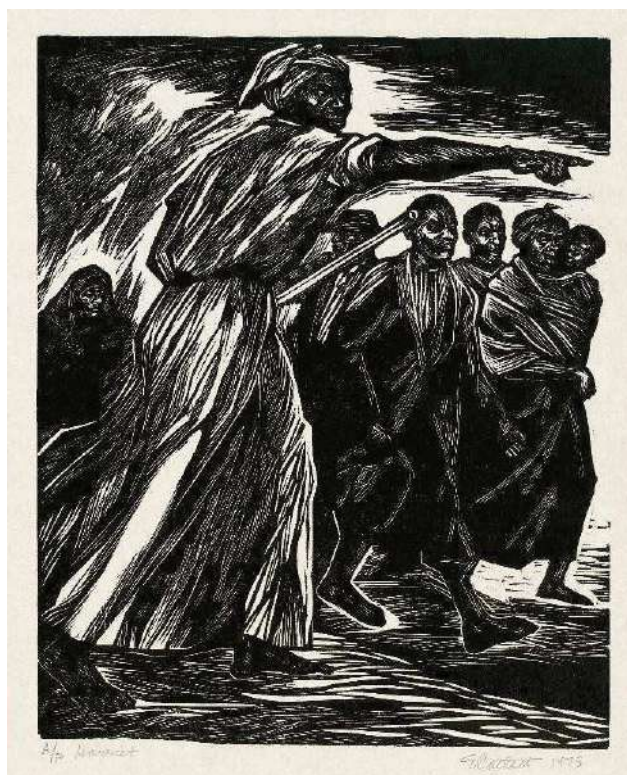


Alberto Beltrán, *Ricardo Flores Magón*. Offset, 1950.
Fonte: Museo Blaisten



Leopoldo Méndez, *Zapata*, 1950.

Fonte: Museo Blaisten



Elizabeth Catlett, *Harriet, líder negra em el campo*. Linoleogravura, 1975.

Fonte: Mit Black History



Vale ressaltar que a partir dos trabalhos artísticos encontrados são perceptíveis indícios existentes de influência incidida sob o Taller pelos “clássicos” artistas mexicanos modernistas, Frida Kahlo e Diego Rivera, visto que ao levar em conta a projeção cultural no cenário nacional e internacional destes artistas, pode-se perceber semelhanças tanto estéticas quanto discursivas com as obras do coletivo, em especial nos primeiros momentos de sua fundação onde o TGP se demonstrava muito interessado por pinturas murais (SOLARES, 2006), bem como, ao considerar o contato do membro fundador Pablo O’Higgins com Rivera, apesar de – até onde se investigou – não haver menção oficial do TGP a esses “clássicos”.



Frida Kahlo, *Autorretrato na fronteira entre o México e os Estados Unidos*, 1932, 12,5 x 13,75 cm.

Fonte: Arte e Artistas



Diego Rivera, *El hombre controlador del universo*, 1934, 4,8 x 11,45 m.

Fonte: Cultura Genial



Metodologia

No início da pesquisa buscamos referências bibliográficas de autores latino-americanos acerca do surgimento do TGP e da biografia de seus membros fundadores. A partir dessa coleta, foi possível conhecer quando o coletivo surgiu e quais suas principais características discursivas, estéticas, materiais, técnicas e artísticas.

Tal coleta propiciou a possibilidade de procurar e identificar as características dentro de um contexto específico partindo de ideias da teoria crítica na qual é considerado que “a realidade é mascarada por um conjunto de estruturas sociais e políticas que envolvem relações de dominação.” (FORTIN, GOSSELIN, 2014, p. 8).

Neste momento, bastava apenas realizar o recorte de alguma variável cultural pertinente a ser analisada e definir o tempo no qual seria trabalhado. Inicialmente cogitamos estudar sobre clubes de gravura brasileiros.

Contudo, essa tentativa apresentou ausência de dados vindos de múltiplas fontes, visto que coletivos artísticos desta natureza não necessariamente apresentam registros formais de suas atividades.

Porém, já em instituições museológicas os registros apresentados foram concretos, o que facilitou o entendimento da relação dos mesmos com o TGP. Por conta também da mudança na função social dos museus durante o século XVIII estes se tornam a variável de pesquisa considerada mais assertiva, visto que “O novo princípio básico da gestão do patrimônio transformou o **bem patrimonial** em um **bem público**, ou seja, a serviço da sociedade” (BLANCO, 2017, p.76, destaques no original).

Nesse sentido os museus de gravura brasileiros se encaixam plenamente dentro desse padrão qualitativo, já que por vezes integram oficinas acerca da linguagem que podem se estender a clubes (CARNEIRO, 1998, p. 13-21), afinal “A pesquisa em arte é caracterizada por abordagem qualitativa, pois busca uma metodologia com base na coleta de dados, utilizado principalmente nas ciências sociais, muitas vezes sendo buscada através de uma análise sensível das informações” (CAMPOS, OLIVEIRA, 2017 p. 1059).



Porém, é importante comentar que devido à quarentena ocasionada pela pandemia de Covid-19 o acesso direto aos documentos dos museus foi dificultado, portanto a bibliografia referente às instituições foi coletada de trabalhos científicos e fontes oficiais dos museus na internet, assim tornando a coleta de dados menos precisa. Para analisar essas instituições foi feita uma categorização de tipos de influência baseado na tipologia ideal, a qual é uma ferramenta metodológica que é utilizada para auxiliar o entendimento de uma realidade social (WEBER, 2015, p. 20-153).

A primeira categoria é a “Influência Direta”, onde pelo menos um fundador ou órgão que fundou o museu teve registro de contato comunicativo direto, tanto por meio verbal ou escrito, com membros e/ou materiais do TGP e a partir disso a instituição passou a reproduzir características e/ou princípios da Oficina; adiante existe a “Influência Indireta”, que acontece quando o museu apresenta princípios e/ou características do coletivo após algum fundador ou órgão que fundou ter tido contato em exposições, eventos ou outras interações menos explícitas com indivíduos que foram afetados por “Influência Direta”.

Por fim, existem aqueles “Não influenciados” os quais independentemente do contato não reproduziram tais características/princípios; e existem os “Inconclusivos” que são aqueles que não apresentaram dados suficientes para análise.

Assim, se sabia que o tempo a ser delimitado seria o início de 1977, data da primeira inauguração de um museu específico da gravura no Brasil, já a decisão do limite da data mais assertiva considerada foi em 1989, ano no qual a última das instituições museológicas encontradas na investigação foi inaugurada.

Para coleta desses dados foi utilizada a “Museus Br”, plataforma governamental online de informações e registros sobre museus brasileiros. Na plataforma, pesquisou-se o termo “gravura” na aba de filtragem realizando o recorte de instituições museológicas específicas, onde foram encontradas um total de 5 instituições. Partindo dessa coleta analisamos as informações biográficas dos fundadores desses museus visando compreender se houve algum contato entre eles e o TGP – isto é, alguma menção ou fruição artística registrada e a partir desse contato determinar se os museus



selecionados foram influenciados por tais obras ou indivíduos levando em conta suas políticas institucionais e declarações públicas de suas direções.

Gestões do TGP

Levando em conta a história do surgimento e as produções artísticas do TGP, consideramos que o grupo utilizou principalmente técnicas e materiais de impressão em linoleogravura, xilogravura, litogravura e Offset (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 3 - 42), assim contribuindo para que o TGP servisse como um elemento de resistência cultural popular ao autoritarismo, visto que

Em resposta ao chamado da La Internacional Comunista para construir frentes amplas contra o nazismo e o fascismo, a guerra e em defesa do socialismo, o Taller de Gráfica Popular se despreendeu da Liga de Escritores y Artistas Revolucionários (LEAR) em 1937 (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p.1, tradução nossa).

Em seus anos iniciais, o coletivo teve considerável apoio governamental durante o mandato de Lázaro Cárdenas que defendia tópicos referentes à reforma agrária e de direitos trabalhistas, pautas as quais também eram levantadas pelo TGP.

111

Segundo o historiador Alberto Híjar “apoiar decisivamente (o governo) sem perder a linha internacionalista, que a tornou uma das instituições mais importantes e as mais duráveis e influentes da história da América” (tradução nossa) quando comentado sobre o Taller, o qual ele se refere como “instituição”.

Nesse contexto o México tinha passado recentemente pelo que ficou conhecido como a “Expropriação Petrolífera”, evento que retornou tal recurso para o país. Contudo, em 1939 com a ascensão do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha, o TGP direcionou seu foco de produções para criação de obras acerca da Segunda Guerra Mundial se posicionando contra esses regimes (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p.10).

Um exemplo disso é a obra de Robert Mallary "Así es el nuevo orden nazi" onde são retratadas três pessoas enforcadas com uma mensagem direta a partir de tipografia com tom relativamente jocoso em paralelo a sua brutalidade.



Robert Mallery, *Asi es el Nuevo Orden Nazi*, 1942.

Fonte: Museu da Arte Moderna (MoMa)

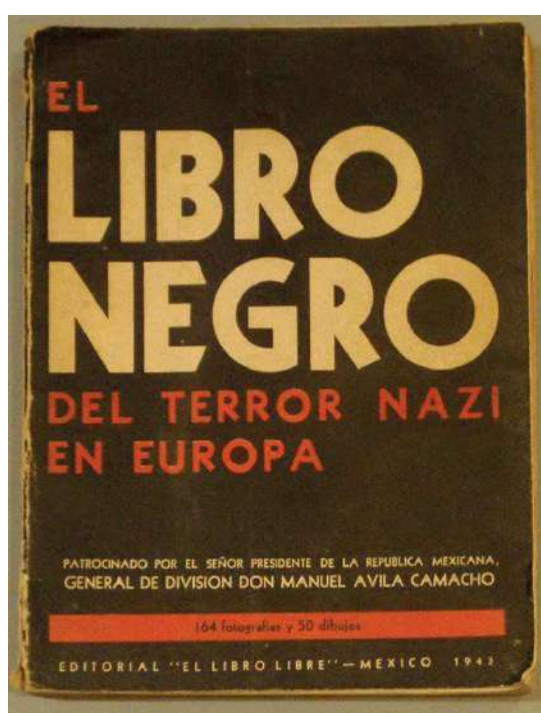
Ao final da Segunda Guerra Mundial a Oficina dedicou seus esforços em produzir materiais de divulgação expondo as derrotas do nazismo, bem como, a criação de obras relacionadas a luta pela paz, sendo premiado na década de 50 com medalha de ouro pelo Conselho Mundial da Paz (MUSEO DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p.10).

Em meados do início da década de 1940, o coletivo teve um número relativamente grande de evasão de membros principalmente por conta de dois eventos: as discussões internas a respeito dos valores a serem cobrados pelas produções do coletivo, sendo que ao final de tais desavenças optou-se por continuar no modelo de preço único independente do público que a consumisse; o segundo, foi a suposta tentativa fracassada de assassinato do revolucionário comunista russo Leon Trotsky promovida por membros como O'Higgins, Arenal, David Alfaro Siqueiros e Antonio Pujol, fazendo com que os envolvidos, após a descoberta do incidente, fugissem do país para evitar a prisão, contudo Méndez que havia sido mencionado em alguns testemunhos acabou sendo preso (DUPRAT, 2013, FLORES, 1994).

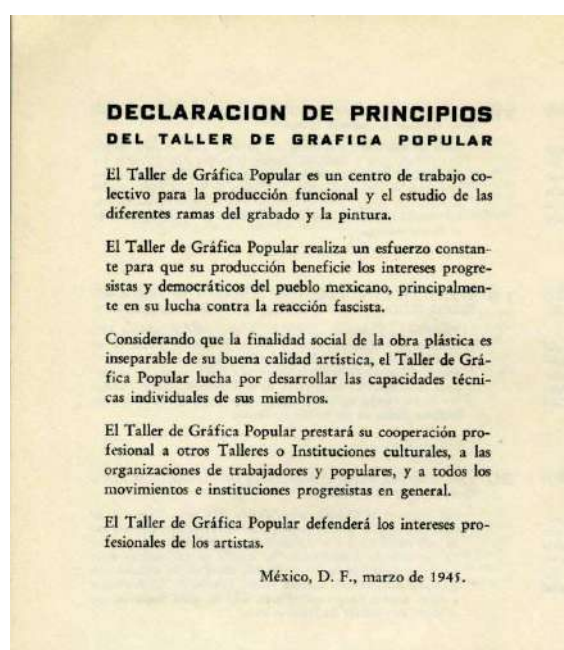


Nesse contexto, avançando para 1943, quando Méndez já estava livre, foi desenvolvido pelo TGP o chamado “El Libro Negro del Terror Nazi en Europa”. Era um livro de gravuras que reuniu cerca de 32 produções de membros do Taller expondo acusações contra Hitler, apresentando 16 testemunhos de escritores e artistas de diferentes nacionalidades publicado pela editora “El Libro Libre”, marcando um período do coletivo que se estendeu até cerca de alguns anos após o término da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), onde o grupo apresentou um foco especial na produção de obras que iam contra movimentos nazifascistas (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 22 – 24).

Tal foco pode ser confirmado pela declaração de princípios do TGP escrita em 1945, a qual deixa explícito as políticas e características fundamentais do coletivo.



TGP, *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*, 1943.
Fonte: Wikimedia Commons



TGP, *Declaración de Principios del TGP*, 1945.
Fonte: University of New Mexico Art Museum

Em 1963 é formado um comitê predominantemente feminino com a eleição de Celia Calderón no comando do TGP (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 32). Vale ressaltar que até onde se investigou, não foi especificado qual era exatamente o cargo hierárquico que a eleição se destinava, porém é possível considerar, baseado no catálogo da



exposição “TGP 80 Años”, que tenha sido para a presidência, coordenação geral ou algum cargo equivalente.

Tal comitê tinha a presença de Elizabeth Catlett como secretaria geral e Mercedes Quevedo como tesoureira. Com essa equipe coordenando o coletivo, foram quitados aluguéis atrasados e o Taller voltou a ficar ativo. Nesse período foram focadas produções desenvolvidas para organizações sociais, em especial para La Unión Nacional de Mujeres (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017 p. 32).

Dentro desse cenário em 1967, foi nomeado como coordenador geral provisório o membro Jesús Álvarez Amaya (1925 – 2010) em um momento onde a Oficina entrava novamente em um período de evasão considerável de seus membros e visibilidade.

Amaya impulsionou novamente o coletivo realizando cerca de 400 exposições espalhadas pelo mundo, bem como, desenvolveu o periódico Las Calacas, coordenando o TGP até seu falecimento (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 31).

Até pelo menos 2018 o Taller passou por um processo de transição e renovação, tendo uma mesa de direção composta por Eleazar Hernández, Francisco Javier Calvo Sánchez, Júlían Castruita Morán, Héctor Vargas, e Maurício Hernández (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 41).

A última exposição que se encontrou registros oficiais no decorrer da pesquisa foi a “TGP 80 años: Taller de Gráfica Popular” registrada por meio da Secretaria de Cultura da Cidade do México, com curadoria de Alberto Híjar realizada entre 2017 e 2018 no Museu Nacional da Revolução.

A exposição contou com 121 peças de obras do coletivo de mais de 13 artistas diferentes, entre eles estão: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, LuisArenal, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Adolfo Mexiac, José Chávez Morado, Alberto Beltrán, Francisco Mora, Fanny Rabel, Mari Martín, Maria Luisa Martín e Mariana Yampolsky.



Desdobramentos do TGP no Brasil

Conhecendo a trajetória da Oficina, é possível relacioná-la com o cenário museológico da gravura no Brasil, considerando que ao se discutir a respeito de tal modalidade artística estamos necessariamente também discutindo sobre seu contexto de ensino (CARNEIRO, 1998).

Assim, a introdução da gravura no Brasil ocorreu em 1808 trazida pela corte portuguesa inicialmente como arte utilitária com função de documentação e reprodução, nesse momento a corte aboliu as restrições quanto a representações de imagens complexas, já que enquanto colonizados os artistas não poderiam realizar tal ato (CARNEIRO, 1998).

Em 1816 chega ao Brasil a Missão Artística Francesa com objetivo de fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (CARNEIRO, 2015), quatro anos depois foi criada a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil pela família real portuguesa.

A xilogravura passa neste momento a ser vista como expressão artística e chega ao Brasil com Lasar Segall (1920), Oswaldo Goeldi (1924) e Lívio Abramo (1926) (CARNEIRO, 1998).

Essa técnica ganhou forte destaque com o álbum "Dez Gravuras em Madeira" (1930) de Goeldi, algumas importantes instituições difusoras das técnicas de gravura foram o Instituto Municipal de Belas Artes e a Escolinha de Artes do Brasil – a última em especial por trabalhar cursos para uma faixa etária mais abrangente (CARNEIRO, 1998).

Com a expansão do ensino de gravura também é introduzido no Brasil o abstracionismo geométrico na década de 50 a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo. A vinda do abstracionismo ao Brasil possibilitou que a gravura conseguisse se distanciar da “supervalorização” do realismo e do expressionismo alemão, contudo este acontecimento deu origem a um intenso debate dentro do circuito de gravura que se estendeu até o início da década de 1960 (CARNEIRO, 1998).



Museu da Gravura Brasileira

A partir deste contexto, surge em 1977 o Museu da Gravura Brasileira: a primeira das 5 instituições museológicas de gravura que foram observadas, as quais duas foram categorizadas como “inconclusivas”.

Localizado no município de Bagé (RS) foi inaugurado por Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti, e Glauco Rodrigues (URCAMP, 2020), pode-se notar logo de início que a grande parte dos membros fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre (1950), trabalhou na fundação deste museu. Carlos Scliar apresentou abertamente considerável apreço pelo trabalho desempenhado pelo Taller, conforme diz seu depoimento:

Conheci, em 1949, o gravador mexicano Leopoldo Mendez. Participávamos do Congresso Mundial pela Paz em Paris. Eu já conhecia obras suas e o considero um dos grandes gravadores contemporâneos. Ficamos amigos, e quando ele retornou ao México remeteu-me uma belíssima coleção de originais com obras de todos os artistas que formavam o Taller de Gráfica Popular. Leopoldo Mendez era presidente dessa oficina de gravura junto com Hannes Meyer, um dos diretores da Bauhaus, da República de Weimar na Alemanha pré- Hitler. Eu já preparava minha volta para o Brasil. Se numa coisa a Europa de fato me serviu, foi me conscientizar para o fato de meu país, minha infância, minha formação - por mais que houvesse influências europeias - serem fundamentais para balizar o que seria o meu caminho. Recebi autorização de Leopoldo Mendez para trazer as gravuras. Rio e São Paulo, no fim dos quarenta, eram total agitação cultural e política. Organizavam-se, inclusive nas duas cidades, quase simultaneamente, vários Museus de Arte Moderna. (SCLIAR, 1994, p.11).

116

Adiante, Scliar complementa que:

Questionava minha formação autodidata ainda que considerasse a concepção de nossas escolas de arte precárias, limitadas e preconceituosas. Eu que até então me via cheio de certezas, depois dos anos de Europa, vendo e revendo o que me interessava, me sentia agora mal preparado, cheio de dúvidas quanto a maneira de reformular minhas pretensões como artista (...). (SCLIAR, 1994, p.12).

Assim, pode-se considerar que tal contato entre Scliar e Méndez foi relevante para sua formação como artista e gestor, visto que se tornou notável sua “vontade de executar o projeto de uma publicação e de uma entidade voltada à gravura e ao trabalho coletivo, aos moldes do Taller de Gráfica Popular.” (DUPRAT, p. 85, 2017).

Scliar não se restringiu somente à criação do clube de gravura mencionado e a fundação do museu em questão. O artista também contribuiu diretamente para criação da revista Horizonte e



para criação da Associação de Amigos da Gravura (1950), as duas reproduzindo o que pode-se considerar como algumas características presentes no Taller, como por exemplo a produção gráfica com proficiência técnica, geralmente em linóleo com altura tipográfica, que promovia reflexões a respeito das ideias de seus fundadores (nesse sentido incluindo a questão contextual, sociopolítica e regional) e contendo um baixo custo de produção (SCLIAR, 1994).

Com a sua experiência na criação e gestão de grupos voltados a arte popular, o artista também contribuiu com a fundação do Centro de Gravura do Paraná (criado na década de 1950 por Nilo Previdi), aconselhando e servindo de “modelo” para a instituição que fornecia formação para jovens gravadores, sendo oriunda do antigo Clube de Gravura do Paraná, sediado no subsolo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em Curitiba (NASCIMENTO, 2013).

Apesar do presente trabalho buscar, dentre outros objetivos, categorizar a influência que o coletivo manifestou através das instituições museais específicas sobre o contexto cultural de gravura no Brasil, é possível também que tal influência possa ser mensurada para além dos museus, levando em conta o surgimento de diversos grupos artísticos com diferentes formas de atuação dentro da gravura, que apresentam características similares às do TGP e que possivelmente tiveram algum tipo de contato com suas obras ou discurso, principalmente através de Scliar. Considerando tais colocações, o artista ainda relaciona a Oficina com outros grupos externos ao Brasil, enfatizando seu potencial de influência cultural e artística:

Claro que as experiencias do "Taller" mexicano ajudavam muito. Trocamos correspondência, e em poucos anos nasciam também os Clubes de Gravura de Montevideu, Buenos Aires, Santiago do Chile e na Cidade do Porto, em Portugal. (SCLIAR, 1994, p. 12).

É possível notar o contato direto de outro artista brasileiro com Leopoldo Méndez ainda em Paris no mesmo congresso junto a Scliar. É o caso de Vasco Prado, também fundador do Clube de Gravura de Porto Alegre (NASCIMENTO, 2013).

Este artista apresentou relação próxima ao Museu da Gravura Brasileira, visto que existem obras dele em seu acervo permanente. Contudo, também é possível notar sua atuação na direção de museus mais amplos, como por exemplo, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (NASCIMENTO, 2013; ITAÚ CULTURAL, 2021).



Assim, nota-se que o Museu da Gravura Brasileira apresentou princípios voltados à democratização da arte, bem como de valorização do desenvolvimento sócio-cultural da região, promovendo, portanto, a interação da sociedade com o patrimônio cultural e artístico (URCAMP, 2020), sendo possível assim se relacionar com princípios do TGP.

Museu Casa da Xilogravura

Cerca de 10 anos após a inauguração do museu mencionado, surge o Museu Casa da Xilogravura, fundado em 1987 em Campos do Jordão (SP) o qual, antes de se tornar uma estrutura museológica, abrigou o Mosteiro de São João.

Com direção de Leda Campestrin Costella e Antonio Fernando Costella (fundador) é uma instituição particular “que não tem como proposta entregar-se à 'privatização da cultura'.” (BLANCO, 2011, p. 47) e se mantém financeiramente através da renda da Editora Mantiqueira – que fica no mesmo terreno do museu.

Seu acervo conta com mais de 1000 gravadores, dentre eles Carlos Scliar e gravuras da maioria das regiões do Brasil, com exposições que apresentam discursos em prol da democratização da arte e que podem ser considerados progressistas (BLANCO, 2011, p. 48).

Museu da Gravura Cidade de Curitiba

Avançando para 1989 é inaugurado o Museu da Gravura Cidade de Curitiba pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC), instituição idealizada na 1ª Mostra e Seminário da Gravura de Curitiba em 1978 – a qual tinha dentre o júri, Carlos Scliar, o qual também expunha suas obras.

Realizada no Centro de Criatividade, na mostra foi elaborada a “Carta-advertência sobre a gravura atual” que apesar de apresentar características protecionistas e corporativas em pautas regulamentares, previu dentro da seção de divulgação a fundação de um museu de gravura na cidade para que fosse possível centralizar as doações recebidas durante o evento, dentre elas estavam todas as obras expostas por Scliar (FREITAS, 2013, p. 3 – 6).



Graças a concordância dos termos entre a FCC, instâncias do poder público e a organizações da Mostra/Seminário, o museu foi fundado na década de 80 no Centro Cultural Solar do Barão, que segundo a coordenadora geral Lidia Dely em 1980, iria abrigar a chamada Casa da Gravura (um dos setores do Solar) que incluiria lojas, oficinas, museu e o maior espaço expositivo da cidade (FREITAS, 2013, p.8).

Apesar das características conservadoras oriundas de partes da Carta-advertência, a partir de 1983 com a coordenação de Laís Peretti o movimento em prol da arte pública e democratização da arte na Casa da Gravura começou a se desenvolver de forma mais expressiva (FREITAS, 2013, p.14).

Considerações finais

A partir da análise desenvolvida a respeito da relação entre as instituições museológicas brasileiras e o Taller de Gravura Popular – entendendo ambos como difusores culturais – foi possível categorizar os tipos de influência manifestados pelo coletivo no cenário cultural e artístico no Brasil dentro de um escopo relativamente restrito, porém, como um ponto de partida para investigações mais amplas.

Vale ressaltar que por conta do cenário de quarentena causado pela pandemia de Covid-19 houve certa dificuldade no acesso a documentos institucionais em geral.

Nesse sentido, a investigação teve foco nas informações oficiais das instituições, disponíveis na internet, bem como, na relação de Carlos Scliar e secundariamente Vasco Prado com os museus em questão, visto que foram fundadores que tiveram contato direto com o coletivo e Leopoldo Méndez.

Não obstante, a necessidade de tradução para a língua portuguesa dos materiais referentes ao TGP pesou consideravelmente no resultado da análise apresentada.

Com isso em mente, pode-se considerar que o Museu da Gravura Brasileira (Bagé, RS) recebeu “Influência Direta” por conta do seu membro fundador Carlos Scliar ter tido contato direto



e registrado com Leopoldo Méndez. A partir dessa interação, o museu apresentou princípios de valorização da arte nacional, bem como o afastamento de referências colonialistas europeias.

O Museu Casa da Xilogravura (Campos do Jordão, SP) foi afetado por “Influência Indireta” devido ao contato por meio da exposição das obras de Scliar com registros oficiais em seu site e reprodução de características progressistas e democráticas segundo seu material institucional, as quais eram recorrentes no TGP.

O Museu da Gravura Cidade de Curitiba (PR) recebeu “Influência Indireta” devido ao fato de Scliar ter sido jurado e artista expositor durante o evento onde foi idealizada a fundação da instituição – Mostra/Seminário a qual se teve doações das obras do artista integradas diretamente ao acervo e assim demonstrando posteriormente tendências em prol da arte pública e da democratização da arte por parte da coordenação museológica mais recente a sua inauguração.

Conforme as considerações anteriores, é possível constatar que o Taller de Gravura Popular influenciou o cenário artístico da gravura no Paraná, no Rio Grande do Sul e em Campos do Jordão.

Porém fica a cargo de pesquisas futuras definir qual exatamente foi o alcance da relevância das características e princípios do TGP em um recorte mais amplo. Contudo, tornou-se notável a presença de tal influência em contextos culturais não restritos somente à gravura e a museus, considerando, por exemplo, as instituições brasileiras espalhadas pelo país que expuseram obras de Vasco Prado e Scliar, bem como, os demais coletivos, clubes de gravura e revistas gráficas em que os artistas participaram. Assim, é possível afirmar que a Oficina influenciou até certo ponto na construção sociocultural do público dessas instituições, considerando que:

Os museus enquanto espaços de fomento e guarda de patrimônio apresentam dimensões poética, política, sociológica, pedagógica e institucional, atuando na construção de sentidos. A função social dos museus os torna lugares de aprendizado, espaço de pedagogia cultural externo à escola, portanto, ambiente de formação de sujeitos. (ROSA, SANTOS, 2019, p.1).

Vale ressaltar que a partir da pesquisa bibliográfica foi possível constatar, através da Secretaria de Cultura da Cidade do México, que o Taller de Gráfica Popular estava ativo até o ano de 2018, sendo provavelmente o coletivo artístico mais duradouro da América Latina e



provavelmente se mantendo ativo até 2022. Seu endereço até o momento dessa investigação, é localizado na Rua Dr. M. Villada 46, bairro Doctores, na Cidade do México.

Por fim é possível reiterar que nessa pesquisa apresentamos uma história do Taller de Gráfica Popular em português, bem como desenvolvemos uma metodologia adaptável a qual pode contribuir para análises de influência de coletivos artísticos num cenário mais amplo, apenas modificando suas variáveis. Assim, entendendo o potencial do assunto, espera-se que a pesquisa possa ter continuidade possivelmente ampliando o escopo para instituições menos específicas que possam ter tido contato com Scliar e Prado, bem como, uma análise mais aprofundada quanto a contribuição de Prado em tais entidades. Não obstante, investigar se houve outros artistas que apresentaram contato comunicativo direto com o TGP.

Referências

AMARAL, A. A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

ARNONE, F. M. *A Gravura Como Difusora da Arte: Um Estudo Sobre a Gravura Brasileira no Final do Século XIX a Partir da Análise dos Textos e Produção Crítica de Félix Ferreira*. 2014. f. 224. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo 2014.

BIBLIOGRAFÍAS Y VIDAS, *Ricardo Flores Magón*. Disponível em: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/flores_magon.htm. Acesso em: 14 ago. 2020.

BIBLIOGRAFÍAS Y VIDAS. *Emiliano Zapata*. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zapata.htm>. Acesso em 14 ago. 2020.

BIBLIOGRAFÍAS Y VIDAS. *Harriet Tubman*. Disponível em: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tubman_harriet.htm. Acesso em 14 ago. 2020.

BIBLIOGRAFÍAS Y VIDAS. *José Guadalupe Posada*. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/posada.htm>. Acesso em 14 ago. 2020.

BLANCO, M. C. *Arte-Educação no Museu Casa da Xilogravura da Cidade de Campos do Jordão: Uma Proposta Poética*. 2011. f. 271. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BLANCO, M. C. *Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão: Colaboração para a Formação Inicial de Professores de Artes*. 2017. f. 285. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.



CAMPOS, A. T; OLIVEIRA, R. A. *Metodologia da Pesquisa em Poéticas Visuais no Curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina*. In: Jornada de Didática e Seminário de Pesquisa do CEMAD, 4, 3. 2017, Londrina. Resumo Expandido, p. 1053-1059.

CARNEIRO, A. R. *A Formação de Artistas Gravadores em Ateliês Livres: Anos 80*. 1998. f. 43. Monografia (Especialização em História da Arte) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, 1998.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Abordarán en el Museo Nacional de la Revolución la relevância Del Taller de Gráfica Popular en elámbito internacional*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0106-18>. Acesso em 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Destacan la relevancia histórica del Taller de Gráfica Popular en el Museo Nacional de la Revolución*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0070-18>. Acesso em 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *El Museo Nacional de la Revolución exhibe el arte crítico Del Taller de Gráfica Popular*. Disponível em: [https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1064-](https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1064-17)

17. Acesso em 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Integrantes del Taller de Gráfica Popular ofrecerán charla en el Museo Nacional de la Revolución*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0130-18>. Acesso em: 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Recordará el Museo del Estanquillo a Leopoldo Méndez, a*

50 años de su partida. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0208-19>. Acesso em 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Revaloran el papel del Taller de Gráfica Popular com exposición en las Rejas de Chapultepec*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0592-17>. Acesso em 15 jun. 2020.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Ángel Bracho, 1911 - 2005*. Disponível em: <https://museoblaisten.com/Artista/71/Angel-Bracho>. Acesso em 13 jun. 2020.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Leopoldo Méndez, 1902 - 1969*. Disponível em: <http://museoblaisten.com/Artista/293/Leopoldo-Mendez>. Acesso em: 23 de nov. 2019.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Luis Arenal, 1909 - 1985*. Disponível em: <http://museoblaisten.com/Artista/46/Luis-Arenal>. Acesso em: 29 de nov. 2019.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Pablo O'Higgins, 1904 - 1983*. Disponível em: <http://museoblaisten.com/Artista/327/Pablo-O-Higgins>. Acesso em: 29 de nov. 2019.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Raúl Anguiano, 1915 - 2006*. Disponível em: <http://museoblaisten.com/Artista/40/Raul-Anguiano>. Acesso em: 03 de jan. 2020.



DUPRAT, A. C. D. *Revista Horizonte (1949 - 1956): imagem impressa e questões políticas*. 2013. f. 246. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FLORES, A. E. *El cartel del taller gráfico popular durante los años 50's*. 1994. f. 96. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Desenho Gráfico) – Escola Nacional de Artes Plásticas, Universidade Nacional Autônoma do México, Cidade do México, 1994.

FORTIN, S. GOSELIN, P. Considerações Metodológicas para a Pesquisa em Arte no Meio Acadêmico.

Art Research Journal, v. 1, p.1-17, 2014.

FREITAS, A. A Invenção do Solar do Barão: A gravura brasileira em Curitiba. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, Pernambuco, n. 31.2, p. 1-19, 2013.

GONÇALVES, C. C. A. *Clube de Gravura de Porto Alegre: Arte e Política na Modernidade*. 2005. f. 116. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ITAÚ CULTURAL, *Vasco Prado*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7486/vasco-prado>. Acesso em 08 jun. 2021.

JAMIS, R. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KAHLO, F. *O diário de Frida Kahlo: um retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

MATTOS, I. M. *Museu e escola: espaços de sentidos*. 2015. f. 186. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

MOTTER, T. B. *Gravura, Figuração e Política: A Obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956)*. 2013. f. 236. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, *Catálogo TGP 80 años, Taller de Gráfica Popular*. Cidade do México: MNR, 2017.

MUSEU CASA DA XILOGRAVURA. *O Museu*. Disponível em: <http://www.casadaxilogravura.com.br/a-casa-da-xilogravura.php>. Acesso em: 16 jun. 2020.

MUSEUS BR, *Mapas Culturais*. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

NASCIMENTO, C. E. O Centro de Gravura do Paraná. In: *IX Fórum de Pesquisa em Arte*, 9, 2013, Curitiba. Anais. Curitiba: ArtEmbap, 2013. p. 87 - 100.

PADILHA, R. C. CAFÉ, L. SILVA, E. L. O papel das instituições museológicas na sociedade da informação/conhecimento. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 19, n. 2, p. 68-82, 2014.

PEREIRA, L. As Gravuras Mexicanas do Museu De Arte De Santa Catarina: Entre Aparição e Nostalgia.

Revista de Teoria da História, p. 190-209. 2010.



RIVERA, D. *Gênios da Pintura: Diego Rivera*. São Paulo: Abril, 1968.

ROSA, I. M. L. SANTOS, G. *Função Social dos Museus: a Experiência do Museu de Arte Primitiva de Assis*. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 15, 2019. Salvador. Artigo, p. 34.

SCLIAR, Carlos. Carlos Scliar. In: Os Clubes de Gravura do Brasil. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994.

p. 11 -14.

SOARES, P. M. F. Arte e Política no Brasil – Os Anos 1960: Questões de Arte e Participação Social.

Estudos de Sociologia, v. 2, n. 17, 2013.

SOLARES, V. M. *Taller gráfico popular revisión y compilación iconográfica*. 2006. f. 123. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Desenho Gráfico) – Escola Nacional de Artes Plásticas, Universidade Nacional Autônoma do México, Cidade do México, 2006.

TRANSPADINI, R. S. *América Latina no século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência*. Revista Katálysis. Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 566-576, 2019.

TREJO, J. O. Q. Vanguardas artísticas e movimentos socioculturais no México: um olhar a partir da sociologia histórica, da cultura e da arte. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Rio Grande do Sul, v. 13, n. 23, p. 85-97, 2005.

URCAMP, *Museu da Gravura Brasileira - MGB FAT/Urcamp*. Disponível em: <https://www.urcamp.edu.br/acao-comunitaria/museus/museu-da-gravura-brasileira-mgb-faturcamp>. Acesso em: 16 jun. 2020.

WEBER, M. *Metodologia das Ciências Sociais*. Campinas: Editora da Unicamp; Cortez Editora, 2015.



José Guadalupe Posada e o Dia dos Mortos: as *calaveras* no México do século XX

Leonardo Bento de Andrade¹

Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a relação entre a obra de José Guadalupe Posada (1852-1913) e o Dia dos Mortos (*Día de Muertos*) no México. A iconografia da festividade está marcada pela presença das gravuras de Posada, que durante o período de 1888 até 1913 produziu várias imagens de esqueletos e de crânios (*calaveras*) como ilustração para periódicos da capital mexicana. A partir da década de 1920, a figura de Posada foi resgatada por uma *intelligentsia* pós-revolucionária, cujo principal expoente era Diego Rivera, para servir como um ideal de arte nacional e acabou por fortalecer a imagem de um México alegre, antigo e com uma postura festiva diante da morte. Para isso, valemo-nos do conceito de “máquina mitológica”, do mitólogo italiano Furi Jesi, que nos ajuda a entender como determinadas narrativas propagandísticas operam nos discursos nacionalistas.

Palavras-chave: Día de Muertos; Diego Rivera; José Guadalupe Posada; Nacionalismo.

125

Introdução

O ser humano moderno vê a morte com dúvida e temor. Crentes ou não, vivemos em um mundo cristão dividido entre o anseio pela salvação e o medo da danação eterna. Durante os séculos de desenvolvimento da sociedade ocidental, da qual nós, brasileiros, habitamos a orla, as posturas e atitudes diante da morte mudaram ora gradativamente, ora repentinamente. Seja na boa morte, no leito privado, cercado pelos seus familiares, ou na morte higienizada dos hospitais, lidamos com o luto de maneira pesadosa e triste. A questão cala tão fundo nos nossos íntimos que o calendário cristão, além de ser marcado pela morte e pela ressurreição, dedica dois dias para os fiéis lembrarem dos seus santos e dos seus mortos

Todos os anos, no início de novembro, realizam-se os festejos do Dia de Todos os Santos e de Finados, no México não é diferente. O país é conhecido como um lugar onde seus habitantes têm uma relação próxima, amigável e festiva com a morte, tanto que uma terceira celebração, o *Día*

¹ Doutorando do PPGHIS da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisa realizada com o apoio da CAPES. Contato: andradelb@hotmail.com.



de Muertos foi instituída nesse mesmo período. Nessas datas, fotografias e artigos jornalísticos mostrando os desfiles, as decorações e as fantasias que os mexicanos usam durante as festas inundam os veículos de comunicação internacionais. Milhares de pessoas pintam os seus rostos com caveiras e desfilam pela capital mexicana fazendo referência às *calaveras*, gravuras que ilustravam os periódicos mexicanos durante os séculos XIX e XX. Nas residências, altares são erguidos e decorados com flores, alimentos e retratos dos entes queridos e, nos cemitérios, as famílias se reúnem para enfeitar os túmulos dos seus parentes e para comungar com as almas deles.

Essas comemorações são propagandeadas como reflexos das crenças da cultura indígena pré-hispânica que sobreviveram ao colonialismo através dos ritos católicos. Entretanto, a celebração do *Día de Muertos* e as *calaveras* foram usadas no discurso nacionalista como um artifício para unificar o país em torno de um projeto de nação moderna. Ao analisarmos essas festividades, percebemos como a postura do mexicano frente a morte foi instrumentalizada por uma *intelligentsia*, formada após a Revolução de 1910, para criar uma imagem de um México antigo e com raízes indígenas.

Rivera, Posada e o Popular

No calendário cristão, são comemorados o Dia de Todos os Santos e o Dia dos Finados entre os dias 1 e 2 de novembro. No México, essas datas coincidem com as comemorações do *Día de Muertos*. Durante os festejos, a população homenageia seus mortos construindo altares domésticos e decorando os túmulos dos seus entes queridos. Esses rituais, reconhecidos pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, são considerados pelo Estado mexicano como resquícios dos ritos das culturas autóctones pré-hispânicas que foram sincretizados ao catolicismo (INAFED, 2019).

Um dos textos mais famosos sobre o evento é o ensaio de Octavio Paz intitulado *Todos Santos, Día de Muertos* (1950). Nele, Paz afirma que os mexicanos têm como elemento formativo a fome pela ruptura temporal causada pelo momento festivo, seja ele religioso, estatal ou familiar. A festa é o momento onde os mexicanos se desprendem da auto-inibição imposta pelo tempo comum e pela dureza da vida em um país pobre para beber, dançar, cantar, amar, brigar e matar. O *Día de Muertos* mostra o tom burlesco com que os mexicanos tratam a morte que lhes é tão



próxima, eles comem confeitos em formato de ossos, adornam suas casas com imitações de crânios humanos, soltam fogos de artifício e cantam alegremente sobre a morte (PAZ, 1950, p. 18-23).

André Breton, na introdução à sua *Antologia de Humor Negro* (1940), nos diz que a relação lúdica e jocosa que os mexicanos têm com a morte faz do país a terra eleita do humor negro. Ele faz esse comentário em uma passagem sobre a genialidade da obra do gravador José Guadalupe Posada, que retratou os eventos da Revolução Mexicana nas suas gravuras de cunho “popular” (BRETON, 1966, p. 18). Breton entrou em contato com a produção de Posada quando visitou o México em 1938, provavelmente introduzida por Diego Rivera, que, desde da década de 1920, via na figura do gravador uma espécie de pai fundador da arte popular mexicana.

José Guadalupe Posada foi gravador mexicano que se estabeleceu na Cidade do México com sua família em 1888, após perder sua modesta oficina na cidade de León devido a uma enchente. Na capital, ele trabalhou para Ireneo Paz, um importante editor e avô de Octavio Paz. A relação profissional entre o gravador e Paz começa com a encomenda de uma série de três ilustrações sobre a enchente de León. Depois, ele produz quase todas as gravuras do periódico *La Patria Ilustrada* entre janeiro de 1889 e o primeiro quadrimestre de 1890 (DURÁN, 2009, p. 76). Durante esse período, ele expande sua rede de contatos profissionais e, em 1907, ele já trabalha para diversos editores. O mais importante deles é Antonio Vanegas Arroyo, aquele que publicará suas gravuras até sua morte (CASILLAS, 2004, p. 211).

A Tipografía y Encuadernación de Antonio Vanegas não publicava os periódicos refinados como a de Paz fazia. Ela produzia para a classe trabalhadora empobrecida. As publicações de Arroyo eram de baixo custo e feitas para consumo rápido. Muitas delas eram folhas únicas compostas por uma ilustração e, frequentemente, acompanhadas por *corridos*, um gênero musical e literário com teor informativo e satírico popular entre a classe trabalhadora. Posada produz gravuras para *corridos* até falecer em 1913. Vítima de uma enterite aguda provocada, provavelmente, por seu alcoolismo, ele foi enterrado em uma sepultura simples por dois vizinhos e um amigo tipógrafo (CASILLAS, 2006, p. 366-367). Morreu aos 60 anos, empobrecido, sozinho, sem família ou parentes.

Rivera não foi o único, e nem o primeiro, a tomar Posada como referencial de arte popular. Além dele, David Siqueiros, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Pablo O’Higgins, Leopoldo



Mendez, Fernando Gamboa, Frances Toor e Anita Brenner foram nomes que reforçaram essa ideia durante o século XX. Charlot foi o primeiro a resgatar a obra de Posada, apresentada ao público em *Um precursor del arte mexicano, el grabador Posadas (sic)* (1925). Neste breve artigo, ele defende as virtudes da obra de Posada, afirma que ele possui uma produção genuinamente mexicana e que pode contribuir para a criação de uma arte nacionalista fundamentada na arte popular (CHARLOT, 1925). Antes dele, Gerardo Murillo, o Dr. Atl, havia mencionado Posadas (*sic*), no seu *Las artes populares de México* (1921). Contudo, mesmo reproduzindo dezenas das gravuras de Posada, o texto foca-se em Arroyo e reserva um econômico elogio ao gravador: “[...] Guadalupe Posadas (*sic*), gravador único de seu gênero, porque ninguém como ele teve a percepção do caricaturesco da população pobre da capital” (MURILLO, 1921, p. 196).

Em 1944, a exposição *Posada: printmaker to the mexican people*, levou para Chicago mais de setecentas gravuras e matrizes. A maioria delas compuseram as volantes a centavo que Posada costumava ilustrar para Arroyo. No catálogo, Fernando Gamboa reforça a narrativa de que “as gravuras de Posada eram a expressão mais direta da alma e do sentimento do povo mexicano” (GAMBOA, 1944, p. 15). Mas, ele se contém em relação aos aspectos indígenas das celebrações do *Día de Muertos*. Para ele, a origem da festividade ser autóctone ou cristã é um problema secundário, o importante é a atitude do mexicano frente a morte (GAMBOA, 1944, p. 28).

A capa do catálogo da exposição leva a gravura mais famosa de Posada, a *Calavera de la Catrina*, que foi apresentada aos estadunidenses como *Calavera of the Female Dandy* (Figura 1). Esta gravura integra uma iconografia específica do México e acaba formando um gênero restrito que parte, principalmente, das obras de Posada, as *calaveras*.

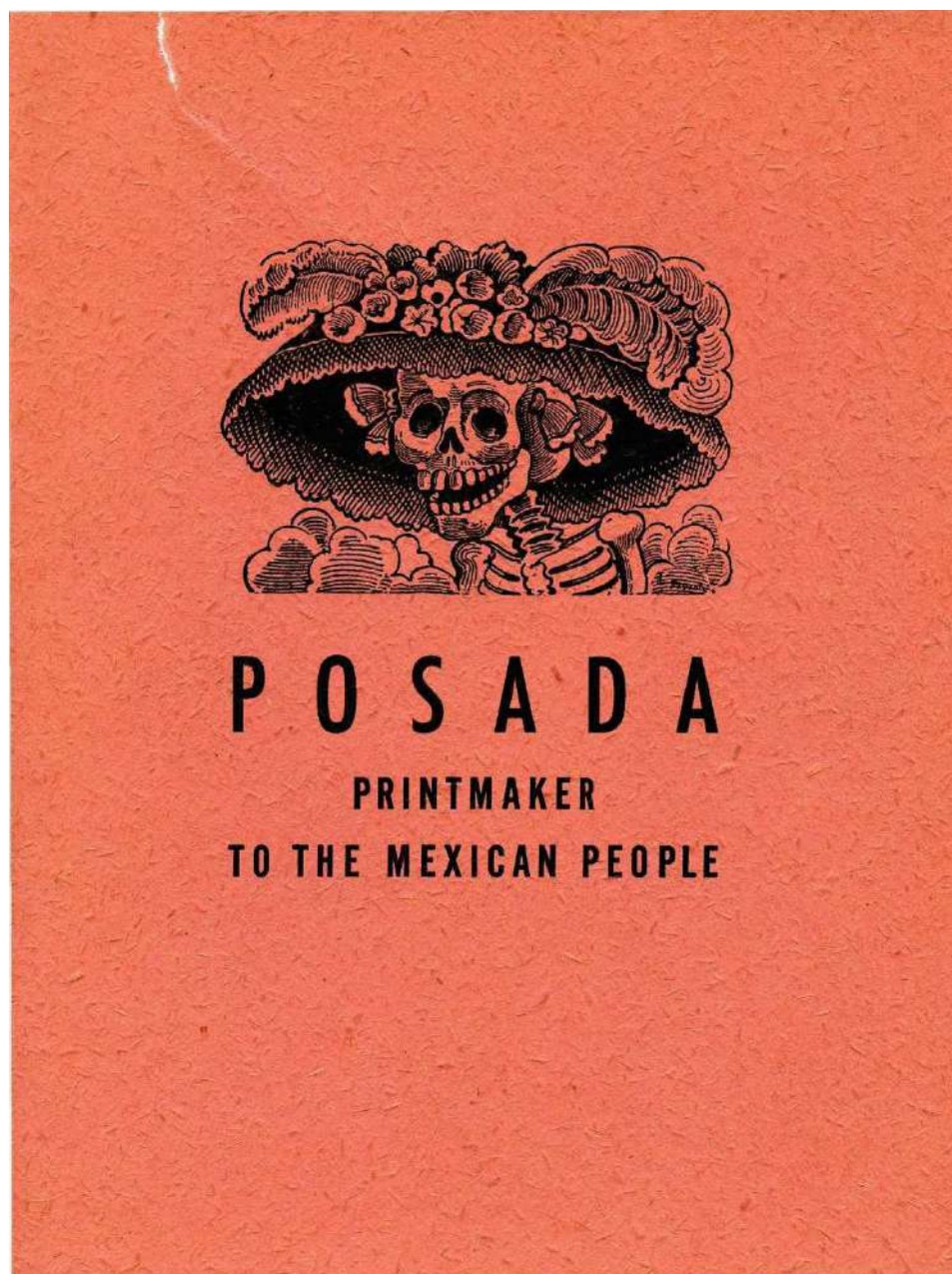


Figura 1 – Capa do catálogo da exposição Posada: printmaker to the mexican people (1944). Fonte: EDWARDS, Hugh; GAMBOA, Fernando; SCHNIEWIND, Carl. Posada: printmaker to the mexican people. Chicago: The Art Institute of Chicago. 1944.

As *calaveras* são comumente divididas em dois grupos, o literário e o imagético. O primeiro deles diz respeito a textos em verso com tom humorístico e cautelar, em sua maioria. Eles tinham o objetivo de alertar seu alvo, já que eram direcionados às figuras proeminentes ou grupos da sociedade, para os desvios e pecados que estava cometendo. O segundo, aquele que nos interessa,



contempla as ilustrações de esqueletos que, por vezes, acompanham os panfletos onde os versos eram impressos.



Figura 2 – RIVERA, Diego. Detalhe do mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947). Fresco. 4,8 x 15 m. Fonte: Acervo Mexicana.



A *Calavera de la Catrina* ilustra uma volante intitulada *Remate de calaveras alegres y sandungueras* (1913). A figura de um esqueleto humano usando um chapéu, plumas e flores faz referência à narrativa dos versos, que alertam às mulheres frívolas, apegadas aos bens materiais e à beleza da juventude, quanto à efemeridade da vida. Além da capa do catálogo, essa personagem aparece também no mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (Figura 2) de Rivera. Mas, nele, o esqueleto ganha um corpo completo, maquiagem, vestimenta e acessórios. A *Calavera Catrina* — nome atribuído posteriormente a sua publicação — deixa então de ser uma referência às mulheres que emulavam a indumentária europeizada da alta sociedade mexicana e passa a ser uma figura materna no mural de Rivera.

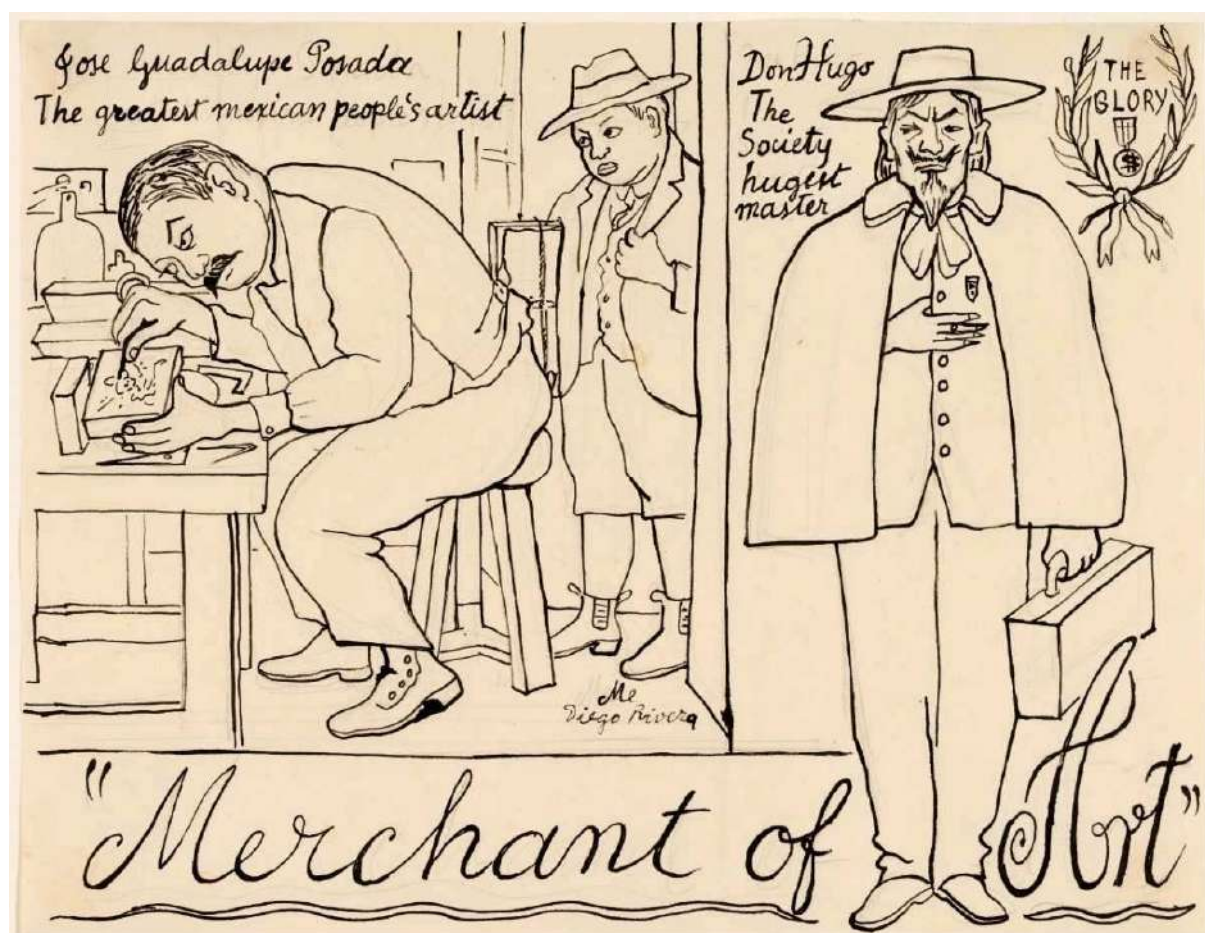


Figura 3 – RIVERA, Diego. Merchant of Art (1944-1953). Tinta sobre papel. 21.3 x 27.6 cm. Fonte: Acervo do Detroit Institute of Art.

O arranjo do jovem Rivera de mãos dadas com ela, e ela de braços dados com Posada, indica um desejo do pintor de se identificar como protagonista do movimento pictórico nacionalista



iniciado na década de 1920. A escolha de se colocar no mural não configura apenas um movimento autorreferencial. *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, com suas dezenas de personagens formando uma multidão anacrônica, trata-se de uma tentativa de síntese da história do México desde a colônia. A *Catrina*, mais do que uma das dezenas de *calaveras* que Posada fez, é elevada por Rivera à condição de personificação da alma mexicana. A estola de pele que ela usa não é de origem animal, ela é Quetzalcoatl, o deus-civilizador dos náuatles, que mesmo morto, sobrevive como suplemento, sobrevive como um acessório indumentário que justifica a narrativa da herança ancestral contida na obra de Posada.

Rivera reassume a sua relação pessoal com Posada no esboço *Merchant of Art* (Figura 3), onde apresenta o gravador, debruçado, trabalhando minuciosamente sobre uma matriz na sua pequena oficina. Rivera retratou-se em uma forma juvenil correspondente à idade que tinha quando estudava na Academia de San Carlos, que ficava nas imediações de onde Posada trabalhava. Sobre ele, o pintor escreveu “O maior artista do povo mexicano”, em contraposição à figura que aparece no exterior da oficina, Don Hugo, “O maior mestre da sociedade”. Don Hugo, o negociante de arte, surge como uma figura bem vestida com unhas longas, laureado pela glória dos cifrões e lançando um olhar desdenhoso para Posada. Rivera marca nesse esboço a diferença entre a arte da alta cultura e dos círculos acadêmicos, preocupada com aparências e status, e a arte popular, que acontece nas oficinas e é passada organicamente de mestre para aprendiz. Entretanto, essa relação é um tanto dúbia.

Jean Charlot, que trabalha como auxiliar de Rivera durante os seus primeiros murais, contesta essa proximidade entre o pintor e o gravador quanto relata que, ao ter mostrado as gravuras de Posada para o muralista, este disse que nunca as havia visto (TYLER, 1979, p. 7). Se as *calaveras* compõe o gênero que deixou Posada reconhecido internacionalmente, Rivera explorou-as pouco nos seus trabalhos. Apenas o mural de 1947 e o *Día de Muertos* (Figura 4) abordam de forma mais direta o tema, trazendo o tema permeado no aspecto coletivo do entretenimento dos finais de semana ou dos feriados na capital. Neles, Rivera retrata as praças e ruas ocupadas por multidões que usavam do seu tempo livre para comer, beber, dançar e brincar nas feiras que se formavam nesses espaços (MANTECÓN, 2015, p. 3-4).



Figura 4 – RIVERA, Diego. *Día de Muertos* (1923-1924). Fresco 4,22 x 3,78 m. Fonte: Acervo da SEP.

No caso do mural *Día de Muertos*, que compõe o projeto estético da Secretaría de Educación Pública (SEP)— a primeira grande empreitada dos muralistas e que deveria servir como referência para a pintura mural regida pelo governo —, temos uma multidão confraternizando em meio a bonecos de esqueletos e máscaras de crânios. Uma cena diferente surge no mural *La ofrenda* (Figura 5), onde vemos a dimensão, embora pública, íntima e predominantemente feminina das



homenagens aos mortos nos cemitérios, e no mural *La cena* (Figura 6), que completa a série retratando os momentos de comunhão da família no ambiente doméstico.



Figura 5 – RIVERA, Diego. *La ofrenda* (1923-1924). Fresco. 4,22 x 2,35 m. Fonte: Acervo da SEP.



Figura 6 – RIVERA, Diego. *La cena* (1923-1924). Fresco. 4,19 x 2,33. Fonte: Acervo da SEP



Figura 7 – RIVERA, Diego. *Ofrenda I e Ofrenda II* (1954). Desenho. 37,7 x 26,4 cm e 37,4 x 26,9 cm. Fonte: Acervo Museo Dolores Olmedo.

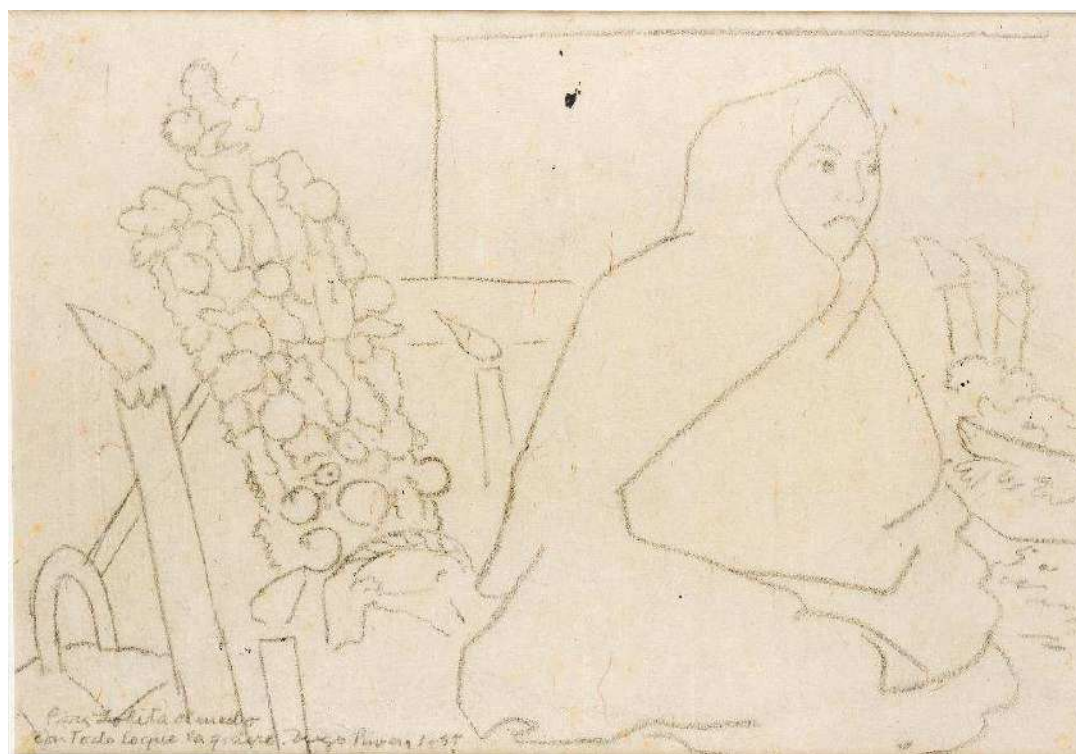


Figura 8 – RIVERA, Diego. *Día de Muertos en Janitzio* (1954). Desenho. 26,2 x 38,3 cm. Fonte: Acervo Museo Dolores Olmedo.



Durante sua trajetória artística, Rivera interessou-se mais pelo aspecto familiar do *Día de Muertos* do que pela algazarra da multidão. Décadas depois dos três murais da SEP, ele retoma o tema em três desenhos que privilegiam, novamente, o culto íntimo e feminino nos túmulos dos seus entes queridos (Figura 7 e Figura 8). Mas, nesses, não há nenhum sinal de esqueletos ou crânios.

Foi Jean Charlot que mais trabalhou com as *calaveras*, mas ele não as tomou como um legado de origem indígena na cultura popular mexicana. A sua série de desenhos *Dance of Death* (Figura 9), publicada como uma homenagem a Posada, constitui-se como uma referência às *danse macabres* medievais, e não às sociedades ameríndias. Charlot, após duas décadas da publicação do artigo que trouxe o gravador a público, aponta para a Europa e não para o México antigo.



Figura 9 – CHARLOT, Jean. *Death and the Invalid* (1951). Desenho. 35 x 24 cm. Fonte: CHARLOT, Jean. *Dance of Death: 50 Drawings and Captions*. New York: Sheed & Ward. 1951.



As *calaveras* e o *Día de Muertos* têm pouco a ver com os ritos náuatles. A própria percepção da população mexicana como dotada de uma aproximação bem humorada e festiva frente à morte é uma construção do século XX. Elsa Malvido, defende que o *Día de Muertos* não advém de uma herança cultural dos mexicas ou de um sincretismo entre o costume dos indígenas e dos colonizadores espanhóis, mas deriva de uma tradição europeia e cristã. A *intelligentsia* nacionalista do México pós-revolucionário se empenhou em transformar os campesinos em indígenas nas suas narrativas. Assim, ignoraram os trezentos anos de experiências coloniais para criar um indivíduo moderno portador do legado das comunidades autóctones. Os doces e brinquedos em formato de crânios e esqueletos consumidos durante a festa deveriam indicar a sobrevivência de um costume asteca, mas não são exclusividade mexicana. Os europeus, e o restante do mundo cristão, também fazem guloseimas, montam altares e decoram os túmulos dos seus entes queridos durante o dia de Todos os Santos e Finados (MALVIDO, 2006, p. 43-45).

Festas e propagandas

O que ocorre no México com o *Día de Muertos* e com Posada é um processo de estruturação de uma propaganda. O mitólogo italiano Furio Jesi trata das operações propagandísticas a partir da sua máquina mitológica:

Chamei de “máquina mitológica” um modelo que se assemelha, pelo menos em aparência, àqueles usuais nas ciências naturais. Esse modelo deve servir para configurar seja os objetos historicamente verificáveis, seja os objetos historicamente hipotéticos que estão sobre a mesa da assim chamada ciência do mito ou da mitologia. Configurar esses objetos significa colocá-los em relação entre si e com o observador, com intento gnosiológico. Mas, no âmbito dos mitos e da mitologia, quem compõe um modelo arrisca-se sempre a compor ou combinar entre mitos e mitologia materiais mitológicos, isto é, tornar-se mitógrafo mais do que mitólogo. De fato – é um lugar comum, um conceito óbvio, para não dizer uma trivialidade –, os materiais mitológicos que se encontram na história apresentam quase sempre uma tendência vivíssima para fazer-se modelos, imagens exemplares; e toda operação gnosiológica que objetive colocá-los em relação entre si sem destruir-lhes as presunções pode conferir novo ardor a essa tendência. Compostos, combinados juntamente num modelo, os materiais mitológicos cederão à qualidade exemplar a que se arrogam ao próprio modelo que os reúnem todos. Desse modo, o instrumento gnosiológico que o modelo deveria ser, torna-se ele mesmo um material mitológico. A “máquina mitológica” acaba assim mitológica porque reingressa entre os materiais da mitologia, não porque serve para conhecê-los (JESI, 2011, p. 4).



A máquina mitológica é um modelo produtor de narrativas propagandísticas. Contudo, ela não aponta para uma solução, mas para como esse problema opera. Os produtos da máquina, os materiais mitológicos, têm como objetivo afirmar a existência do mito original, aquilo que supostamente ocupa o centro da máquina (JESI, 2014, p. 46-54). A máquina mitológica apresenta como a produção de narrativas (ou materiais mitológicos) circunda, enquanto isola e oculta, o mito original por detrás de suas paredes. Logo, um observador que busca olhar o mito em sua essência não o vê, ele apenas percebe narrativas acerca dele.

Como exemplo do funcionamento da máquina mitológica, Jesi cita as experiências dos historiadores da religião, etnólogos e folcloristas que buscavam encontrar nas festas indígenas algo com teor de verdade sobre aqueles povos. Mas, durante a suspensão do tempo da “festa” os estudiosos não viram os mitos daqueles grupos, pois estão fora deles e, como *voyeurs*, “eles viram as festas dos *diferentes*, não viram o que os *diferentes* viam” (JESI, 2014, p. 37). No entanto, no mesmo ensaio onde Jesi apresenta o modelo, *A festa e a máquina mitológica* (1973), ele subverte esse aspecto de sua teoria: nem mesmo os indígenas, os “diferentes”, veem o mito original. Em uma festa, a coletividade não tem acesso visual à origem festejada. Como Jesi nos diz, a situação presente na festa dos “diferentes” é análoga à presente nas festas da Revolução Francesa. Nelas, os participantes da confraternização também viam apenas o que os outros participantes mostravam. Nesse contexto, o modelo da máquina é adequado na medida em que possibilita o cruzamento do mito e dos materiais mitológicos, não questionando o teor, formato ou existência do mito, mas sim a sua instrumentalização. A máquina é também um mecanismo que aponta para os erros, para os enganos. Furio Jesi, pensa seu modelo tendo em mente o mito criado intencionalmente, o que o mitólogo Károly Kerényi chama de “mito tecnicizado”. No entanto, ele chama essa operação de “propaganda genuína”.

O conceito de mito tecnicizado é gramaticalmente ambíguo para Jesi, se um mito é algo inapreensível, logo não pode ser instrumentalizado. Por outro lado, as propagandas são construídas como “a sutura entre mito genuíno, a florada espontânea e desinteressadamente desde as profundidades da psique, e autêntica propaganda política” (JESI, 2018, p. 56). A propaganda da qual nos fala Jesi sempre surge e teima em desaparecer, quase como uma erva daninha entre os jardins da memória. Frente a esse problema, Jesi propõe a “fome de mitos”.



Essa fome impele o mitólogo a “comer os mitos quando estes depuserem as suas armaduras” (JESI, 2011, p. 5). Sem guarda, nus, mortos, mas também cozidos e temperados, esses são os mitos que satisfazem a fome da qual nos fala Jesi, é através da tomada de ciência da máquina que o observador pode tornar os materiais mitológicos mais palatáveis, é através do confronto que a possibilidade de os depurar de suas defesas surge. Ou seja, a máquina mitológica, aquela que produz matérias mitológicas tecnicizados, também é responsável por oferecer ao mitólogo aquilo que apraz sua gula.

A *intelligentsia* do México viu nas *calaveras* e em Posada, que viveu e morreu pobre e distante dos círculos de artistas acadêmicos da sua época, um instrumento útil para construir uma propaganda sobre o México que emergiu após a Revolução de 1910. Posada, por exemplo, não foi o único gravador a produzir *calaveras*, Manuel Manilla foi o gravurista da casa editorial de Arroyo antes de Posada e já produzia gravuras desse gênero (VILLORO, 2013, p. 24). Ademais, as *calaveras* já estavam presentes no periodismo mexicano desde as primeiras décadas do século XIX (BOADELLA, 2013, p. 40). O *Día de Muertos* possui características comuns ao Dia de Todos os Santos e dos Finados, principalmente no campo dos ritos familiares e privados. Por outro lado, os famosos desfiles repletos de pessoas usando máscaras de caveira ou com rostos pintados são eventos recentes organizados por ONGs e contam com apoio governamental (BOTELHO, DARCIE e GOBBI, 2019, p. 208-210).

Considerações finais

Os discursos sobre Posada, o *Día de Muertos* e as suas *calaveras* são os materiais mitológicos, as propagandas genuínas que apontam para a existência de um espírito mexicano primevo que persistiu à colonização. A origem autóctone das comemorações é de difícil rastreamento, mas não podemos considerá-la como uma herança indígena. O *Día de Muertos* como conhecemos atualmente é uma mescla da experiência colonial e da pós-revolucionária. Temos ali não uma festa popular antiga, mas uma festa da República.



Jesí é certo ao tomar a festa como o momento onde os antropólogos acreditam ver o mito dos indígenas. Pois, era exatamente isso que a *intelligentsia* acreditou ter visto nos ritos do Dia de Todos os Santos, do Dia dos Finados e nas *calaveras*. A janela aberta durante as celebrações apontaria para uma solução para os problemas de uma nação que recém passara por uma revolução e buscava marcar uma nova postura perante sua população.

Posada foi uma solução encontrada por Charlot para unir os muralistas, que nos anos 1920 pintavam as paredes dos prédios públicos do México com cenas redentoras de união racial, em torno de uma bandeira. Aos olhos deles, Posada era um trabalhador que retratava os vícios e as virtudes da sociedade mexicana e as suas *calaveras* eram censoras do mau comportamento das vítimas da sua caricatura. Assim, a *calavera* de *Remate de calaveras alegres y sandungueras* tornou-se a *Catrina*, um símbolo da visão festiva que o mexicano tem da morte.

Referências bibliográficas

BOADELLA, Montserrat. De romances, relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España. In: GARCÉS, Isabel; ROBINSON, Gabriela. *Posada: 100 años de calavera*. Ciudad de México: Editorial RM, 2013.

BOTELHO, Daira Martins; DARCIE, M.; GOBBI, M. Cristina. Día de los Muertos no México: Uma análise folkcomunicacional. *RIF*, Ponta Grossa, v. 17, n. 38, p. 17, jan-jun 2019.

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris: J.J. Pauvert, 1966.

CASILLAS, Mercurio López. *José guadalupe Posada: Illustrator of Chapbooks*. Ciudad de México: Editorial RM, 2004.

CASILLAS, Mercurio López. Cronología. In: CONTEMPORÁNEO, Centro Andaluz de Arte; RM, Editorial. *Posada. El gabador mexicano*. Sevilla; Ciudad de México: Junta de Andalucía, Editorial RM, 2006. p. 97-99.

CHARLOT, Jean. Un precursor del movimiento de Arte Mexicano, el grabador Posadas. *Revista*, Ciudad de México, 30 aug 1925. Disponível em: <<https://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos08.html>>. Acesso em: 27 Fevereiro 2021.

DEFUNCIÓN. *Diario del Hogar*, Ciudad de México, 1 jan. 1900. 1-4.

DURÁN, Rafael Barajas. *Posada: mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 2009.



FRANK, Patrick. *Posada's broadsheets: Mexican popular imagery, 1890-1910*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.

GAMBOA, Fernando. José Guadalupe Posada: the man, his art, his time. In: _____. *Posada: printmaker to the mexican people*. Chicago: The Art Intitute of Chicago, 1944. p. 9-24.

GONZÁLEZ, Agustín Sánchez. *Posada*. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana, 2008.

INAFED. Día de Muertos, tradición mexicana que trasciende en el tiempo. *Gobierno de México*, 1 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.gob.mx/inafed/articulos/dia-de-muertos-tradicion-mexicana-que-trasciende-en-el-tiempo>>. Acesso em: 18 maio 2022.

JESI, Furio. Gastronomía mitológica. *Sopro*, Desterro, n. 52, p. p. 4-9, jun 2011.

JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. *Boletim do Nelic*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014.

JESI, Furio. *Spartakus: simbologia da revolta*. Tradução de Vinícius Honesko. São Paulo: N-1, 2018.

MALVIDO, Elsa. La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio “intangible” de la humanidad. In: CONACULTA. *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*. Ciudad de México: CONACULTA, 2006. p. 41-56.

MANTECÓN, María del Carmen Vázquez. 1 y 2 de noviembre en la ciudad de México, 1750-1900. *Estudios de Historia Moderna*, Ciudad de México, n. 49, p. 1-18, 2015.

MURILLO, Gerardo. *Las artes populares en México*. Ciudad de México: Librería México, 1921.

PAZ, Arturo. El Sr. Guadalupe Posada. *La Juventud Literaria*, Ciudad de México, 28 out. 1888. 351.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

SALINAS, Mario Garza. Breve historia de la Protección Civil en México. In: SALINAS, Mario Garza; VELÁZQUEZ, Daniel Rodríguez. *Los desastres en México, una perspectiva multidisciplinaria*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, UNAM, 1998. p. 247-280.

TYLER, Ron. Posada's Mexico. In: TYLER, Ron. *Posada's Mexico*. Washington: U.S. Government Printing Office, 1979.

VILLORO, Juan. José Guadalupe Posada: Cien años de mejor vida. In: GARCÉS, Isabel; ROBINSON, Gabriela. *Posada: 100 años de calavera*. Ciudad de México: Editorial RM, 2013.



O hímen de Juchitán (México): análise da fotografia *El Rapto* de Graciela Iturbide¹

Luiza Possamai Kons²

Resumo

Este artigo analisa a fotografia *El rapto*, tirada no ano de 1986, na cidade de Juchitán de Zaragoza, no Istmo de Tehuantepec, Sul do México, e presente no livro fotodocumental *Juchitán de Las Mujeres*, de Graciela Iturbide. Para isso, é contextualizado no cenário histórico e geopolítico do ritual “El rapto”, em que a mulher é levada até à casa do noivo e tem o hímen rompido por este como prova de sua virgindade podendo então contrair o matrimônio. Por meio de uma abordagem de gênero, com ênfase na ideia de matriarcado, próprio ao imaginário local, tem-se o objetivo de entender se esta imagem produz deslocamentos em relação a esta prática ou contribui com sua manutenção. No âmbito teórico, foi utilizada a teoria do “corpomídia”, de Christine Greiner e Helena Katz.

143

Palavras-chave: *El rapto*; Graciela Iturbide; Imaginário; *Juchitán de las mujeres*; Fotografia mexicana.

Introdução

Em 1979, Graciela Iturbide começa a fotografar as mulheres de Juchitán de Zaragoza a convite do pintor Francisco Toledo³. Ela fez isso durante seis anos, em períodos alternados de 15 dias a até três semanas, enquanto ia e vinha da Cidade do México. Desse convívio estabeleceu vínculos afetivos com as personagens e conheceu rituais, festividades e características intrínsecas à cultura zapoteca. Parte desse imaginário esteve representado nas fotografias de *Juchitán de las mujeres*⁴, lançado pela primeira vez em 1989.

¹ Este artigo deriva da dissertação *Juchitán de las mujeres: o documentário de vínculo na fotografia de Graciela Iturbide*, de Luiza Possamai Kons, apresentada em 2021 para obtenção do título de Mestre em Artes, Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

² Doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Artes pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), no ano de 2021, e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no ano de 2017. Desenvolve pesquisas que abordam fotolivros e séries criadas por fotógrafas latino-americanas que debatem, em seu processo de criação, gênero e questões identitárias. Contato: luizakons@gmail.com

³ Francisco Toledo (1940-2019) nasceu e faleceu na cidade de Juchitán, na província de Oaxaca. Foi um dos maiores responsáveis por tornar o local mundialmente conhecido e sua produção é patrimônio do Instituto de Artes Gráficas (IAGO), que abriga desde 1988 uma valiosa coleção localizada em um dos estados mais pobres do México. Suas criações, que abordavam um universo fantástico de um México rural com uma linguagem contemporânea, tornaram-no um dos artistas mexicanos de maior renome internacional. Também se destacou por ser um promotor cultural, mantendo, por meio de bolsas, desde crianças em idade pré-escolar até jovens universitários.

⁴ O livro está em sua terceira edição, datada de 2010, a qual é bilíngue (com textos em espanhol e inglês) e conta com 104 páginas, 120 fotografias e dimensões de 21,7 x 37,3 cm. A primeira edição, todavia, data de 1989, e foi publicada pelo amigo Francisco no *Editoriales Toledo*, em que o próprio artista editava seus livros, principalmente de poesia. Esta edição foi a que consolidou o livro como um dos mais importantes de fotografia no México. A segunda edição acompanhou uma exposição no J. Paul Getty Museum, em Los Angeles.



No registro de *El rapto*, tirada no ano de 1986, temos a imagem de um dos rituais praticados na região e que leva o mesmo nome da fotografia. Em *El rapto*, a mulher é levada até à casa do noivo e tem o hímen rompido por este como prova de sua virgindade podendo então contrair o matrimônio. Este artigo pretende analisar por meio de uma abordagem de gênero se esta imagem contribui com a ênfase à ideia de matriarcado, uma vez que esta região é continuamente citada como um local onde prevalece um matriarcado, ou se ajudaria a produzir deslocamentos em relação a este imaginário.

Para isso, iremos contextualizar o ritual em seu âmbito histórico e geopolítico a fim de se entender em qual contexto esta imagem está inserida. No que concerne à análise imagética, estamos em conformidade com a teoria do *corpomídia* das autoras Christine Greiner⁵ e Helena Katz⁶, entendendo que corpomídia é toda a extensão corpórea criadora de conexões, formuladora de conhecimentos e produtora de imaginários. “Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo.” (GREINER; KATZ, 2005, p. 6). Nesse sentido, no ato do fazer fotográfico os corpos se afetam entre si, são influenciados e se influem, e como consequência possuímos uma fotografia que é criadora de um novo espaço.

Do sangue ao punhal: a virgindade como troféu

Hortência tocava sua harpa, e sentia por entre os dedos, quem sabe, o pensar de Bentinho: “aos quinze anos tudo é infinito”.⁷ No rosto de menina da idade recém cumprida, a fome do mundo. Então, Amadeo Peralta, com seus 32 anos, a vê e se aproxima. Galá dos que sabe adoçar os lábios para provar o que gosta, ele a convence de que a havia visto em sonhos, e em menos de uma hora, em um campo aberto tão breve quanto suas palavras, leva sua virgindade. Ele era noivo de outra, por quem não sentia nada, mas que poderia lhe dar o sobrenome e o dinheiro, e assim

⁵ Christine Greiner nasceu na cidade de São Paulo no ano de 1961. Pesquisadora, jornalista e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, atuando no curso de graduação em Comunicação e Artes do Corpo, do qual foi uma das criadoras. Suas pesquisas se desenvolvem nos estudos indisciplinados do corpo.

⁶ Já Helena Katz nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1950, e também é professora no curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC/SP, além de ser pesquisadora e crítica de dança desde 1977. Juntas, as pesquisadoras criaram a Teoria do Corpomídia.

⁷ Bento de Albuquerque Santiago, personagem presente no romance *Dom Casmurro*, publicado pela primeira vez em 1899, de Machado de Assis.



desaparece. Mas a menina surge em sua cidade, atçada pelas profundezas dos sentimentos que queimam na *niñez* dos 15 anos. Amadeo a coloca em um sótão de engenho de açúcar, e lá ela fica presa por várias décadas sem questionar em instante algum a própria condição. Posteriormente, Hortência é encontrada nua, com os cabelos imensos e o corpo desfigurado, sem entender que sua existência foi o esquecimento, a loucura de também ser o sótão de si mesma. Este conto faz parte do livro *Contos de Eva Luna*, da escritora chilena Isabel Allende⁸, escrito em 1987 e publicado pela primeira vez em 1989.

A mulher presa e enlouquecida no sótão – a louca do sótão (*the madwoman in the attic*) – é uma das alegorias traçadas pela autora Rita Felski (1989; 2003) ao analisar livros de autoria feminina do século XIX, nos quais prevalece o ambiente doméstico e das mulheres restam as reminiscências e vivências que se dão no plano do privado. A partir de alegorias, figuras que transcendem o símbolo, Felski⁹ subverte as próprias caixas e entende que mesmo as personagens serão um conjunto de alegorias e vivências que se mesclam. Neste caso, o imaginário de uma mulher de classe alta, como as do período vitoriano, é transcendido para a prisão de uma Hortência em condições precárias. Um imaginário em que este se prender, absorto em variadas interpretações, relaciona-se às questões da sexualidade feminina e uma performatividade que constrói uma ideia de que mulheres cisgênero têm algo a ser guardado.

Em *El rapto* [Fig.15], fotografia de Iturbide de 1986, à primeira mirada nos defrontamos com uma adolescente de olhos perdidos e flores vermelhas de hibisco, duas das quais repousam, por sobre o lençol, em sua região genital, o que “representa a transição da pureza do estado de virgem ao tom vermelho do sangue e da defloração” (VÁSQUEZ, 2017, p. 225. Tradução da autora.)¹⁰. O que ela perdeu? Ou do que ela tem medo? Essas são questões que podem surgir ao fitarmos seus olhos melancólicos. Contudo, sem o título da fotografia entramos nos planos de

⁸ Isabel Allende nasceu em 1942 em Lima, Peru, onde seu pai, primo-irmão do presidente chileno Salvador Allende, atuava como Secretário da Embaixada Chilena. Isabel viveu uma vida itinerante em vários continentes, pois seu padrao também era Diplomata. Seu primeiro romance, *A Casa dos Espíritos*, publicado em 1982, foi um sucesso de vendas. A autora feminista é a escritora viva mais lida em língua espanhola, com 24 livros traduzidos em 42 idiomas e 75 milhões de exemplares vendidos. Em 2010, ela recebeu o Prêmio Nacional de Literatura do Chile, o mais importante daquele país.

⁹ Rita Felski nasceu em 1956 e é uma acadêmica e crítica feminista estadunidense. Ministra aulas na Universidade De Virgínia e em Niels Bohr, Universidade do sul da Dinamarca. Possui vários estudos nas áreas de estética e teoria literária, teoria feminista, modernidade, pós-modernidade e estudos culturais. É autora de *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Harvard UP, 1989) e de *Literature After Feminism* (Chicago UP, 2003), entre outros livros.

¹⁰ No original: “señala la transición entre la pureza del estado virgen al tono rojo de la sangre y la desfloración.”



sensações, por assim dizer, particulares e a um só tempo universais. O que afligira essa menina, e qual seria sua hipótese, sem nenhuma camada de significação trazida pelo léxico? Há que se lembrar, conforme já citado, que este é um instante cristalizado e escolhido para estar no livro. Talvez, entre um manejar de braços e o outro, esticada por sobre a cama, mais sorrisos a tenham povoado e a expressão angustiada foi justo da ordem do instante.



Figura 1. Graciela Iturbide, *El Rapto*. Cidade de Juchitán de Zaragoza, México, 1986. Fonte: gracielaiturbide.org.

Mas ela é como Hortência: distantes e ainda assim próximas em uma América Latina que se cruza por entre o amor e a dor, principalmente pelas consequências de costumes impostos pelos colonizadores. *El rapto* é o nome de um ritual em que a mulher, que aceita ser roubada (ou que a ensinaram a deixar-se roubar), tem o hímen rompido pelo noivo e mostrado com o sangue por sobre uma faca, a comprovação de seu valor pelo não uso da sexualidade: era virgem. Virgem como as meninas que caminham distraídas pela calçada e desconhecem os saberes profundos do mundo. Contudo, ao contrário do que o ritual sugere, a cidade de Juchitán de Zaragoza, no estado de Oaxaca, ao sul do México, é por diversas vezes citada como um local onde prevalece uma cultura matriarcal em contraste com todo o restante do país, como afirma o artigo publicado por David



Fosler¹¹ em 2004 acerca do livro *Juchitán de las mujeres*. No artigo aparecem citações como: “o imaginário popular guarda as imagens de mulheres que gozam de um estreito homosocialismo que lhes permite dançar entre si como namoradas e donzelas e graças ao qual o tradicional machismo mexicano é inoperante” (FOSLER, 2004, p. 63)¹². O pesquisador conclui o texto com uma visão mítica utópica relacionada às imagens, afirmando que “este Juchitán é outro México, um México em que se funciona de outro modo a conjugação de elementos da identidade, do sexo e gênero” (FOSLER, 2004, p. 69)¹³.

Os olhos perdidos da adolescente em *El rapto* (ou *bishooñebe*, nome do ritual em zapoteco), quem sabe também indiquem o cansaço de um processo que leva dois dias. Processo que não mostra um outro México, mas sim o hibridismo entre o cristianismo dos colonizadores espanhóis e as características anteriores dos *Binnizá* dos zapotecos do Istmo de Tehuantepec, do qual atualmente fazem parte os municípios de Tehuantepec e Juchitán. Um local onde o gênero atribuído aos indivíduos ao nascerem são intrinsecamente associados à sexualidade, aos papéis sociais que irão desempenhar e a mecanismos de controle social, onde “uma mulher é feminina enquanto tiver sua virgindade, diferente de homens e *muxes*¹⁴ que não a possuem” (VÁZQUEZ, 2017, p. 60)¹⁵. Isto é o gênero enquanto produtor de diferença.

Em sua dissertação de Mestrado em Antropologia Social, a mexicana Nahima Quetzali Dávalos Vázquez (2017) realizou uma pesquisa etnográfica para entender como este processo se dá na atualidade em Juchitán e quais mudanças ocorreram entre as gerações de avós, mães e filhas. No desenrolar da pesquisa, por entre as conversas com as diferentes gerações e o aporte de estudos anteriores¹⁶, Nahima Vázquez percebe que a virgindade é de importância central na estrutura social de Juchitán, principalmente no bairro ao sul da cidade onde desenvolve a pesquisa, que é especificamente a única região que ainda mantém a tradição do rapto. Nesse sentido, as famílias

¹¹ Professor regente de espanhol, humanidades e estudos sobre mulheres do Departamento de Linguagens e Literatura da Universidade do Arizona.

¹² “El imaginario popular almacena las imágenes de mujeres que disfrutan de un homosocialismo estrecho que les permite bailar entre ellas cuál novias y amancebadas y gracias al cual el tradicional machismo mexicano queda inoperante.

¹³ “Este Juchitán es otro México, un México en el cual se puede ver funcionar de otra manera la conjugación de los elementos de la identidad de sexo y género”.

¹⁴ Não há consenso sobre como categorizar as *muxes*. Talvez a definição que mais se aproxime das nomenclaturas ocidentais seja a de transgênero.

¹⁵ “una mujer es femenina en cuanto tiene la virginidad que no tienen los hombres y los muxes”.

¹⁶ Como o trabalho de 2003 de Mariana Goloubinoff *¿Por qué se roba la novia? Las razones de una costumbre negada pero viva*, no qual a autora conclui que os roubos ocorrem para diminuir os gastos e facilitar o acesso ao casamento. Ou o trabalho de 2000, de Ana Amuchástegui, intitulado *Virginidad e iniciación sexual en México. Experiencias y significados*, que analisa a construção de sujeitos sexuais, seus conhecimentos e discursos morais em torno da virgindade e início das práticas sexuais.



são estruturadas em uma lógica patriarcal em que o objetivo é que as mulheres se casem e possam gerar filhos:

Na comprovação da virgindade durante o rapto, se formalizam três feitos que relacionam o casamento com a sexualidade: a) que a noiva não tenha iniciado sua vida sexual; b) que ao conservar este valor (a virgindade) reconhece a escolha do casamento; e finalmente c) que neste processo torna legítimo o início ativo de sua vida sexual. Mesmo que essas características sejam compartilhadas pelas três gerações que convivi, o significado se dá de maneira diferente, que não possuem apenas relação com o que ocorre durante o ritual, bem como, com o contexto que envolve como são: as mudanças no início da vida sexual das mulheres e as outras formas de compromisso matrimonial (VÁZQUEZ, 2017, p. 44. Tradução da autora).¹⁷

Além do rapto, há outras práticas que ocorrem antes do casamento, como por exemplo o *Ir a dejar la novia*, quando o casal já praticou relações sexuais antes de se casar. Neste caso, a namorada conta para a família o ocorrido e é levada à casa do namorado, pois o homem é considerado o responsável por tirar a virgindade da mulher. Caso ele não queira se casar com ela, deverá pagar uma quantia que varia de 20 mil a 50 mil pesos como forma de indenização¹⁸. Já na *Unión libre* o casal opta apenas por viver juntos sem nenhuma formalização de cerimônia, o que não é bem-visto pela comunidade. No caso da *Amanecida*, geralmente ambos já tinham um relacionamento mais sério do que apenas uma amizade, então um dia o homem aparece, de repente, na casa da companheira, e eles decidem passar a noite na casa dele. Na manhã seguinte a mãe do rapaz solta foguetes para anunciar que ocorreu a *Amanecida* e o casal teve sua primeira relação sexual, assim se forma o compromisso e a data do casamento será marcada. Neste caso, explica Vázquez (2017, p. 47), a sogra assume que a nora era anteriormente virgem.

Na atualidade, o ritual de maior aceitação pela população local é a *Pedida de mano*. Nesse caso os namorados possuem uma relação já aceita por ambas as famílias e uma data é marcada para a realização do pedido oficial de casamento, de modo que todos se reúnem e (principalmente as

¹⁷ No original: “En la comprobación de la virginidad durante el rapto, se formalizan principalmente tres hechos que relacionan el matrimonio con la sexualidad: a) que la novia no ha iniciado su vida sexual, b) que al conservar este valor (la virginidad) se le reconoce acceder al matrimonio y finalmente c) en este proceso se legitima el inicio activo de su sexualidad. Aunque estas características las comparten las tres generaciones con quienes convivi, tienen diferentes sentidos, que no sólo se relacionan con lo que ocurre durante el ritual, sino, con el contexto que los envuelve, como son: los cambios en el inicio de la vida sexual de las mujeres y otras formas de compromiso matrimonial.”

¹⁸ Segundo Vázquez (2017, p. 47), o valor vai depender das condições da família do noivo. A conversão de 50 mil pesos mexicanos para real (na cotação de julho de 2021), é algo em torno de R\$12.761,00 reais, e a de 20 mil pesos mexicanos de aproximadamente R\$5.104,40. Caso o homem ou sua família se neguem a pagar o acordo, a mulher tem a possibilidade de entrar na justiça. Isso porque, após perder sua virgindade, será mais difícil conseguir se casar, e socialmente naquela região isso constitui uma vergonha tanto para ela quanto para sua família.



sogras) discutem os detalhes. Nesse ritual são queimados três foguetes para avisar a comunidade da união e uma festa comemorativa é iniciada. Após o casamento, ou os recém-casados saem em lua de mel – neste caso não é possível comprovar se a noiva era virgem –, ou, após a cerimônia, realiza-se um procedimento igual ao do rapto: ao meio-dia, ao regressarem da missa, o casal vai para um quarto e o noivo rompe o hímen da mulher com os dedos, em seguida colocando em um punhal o sangue que escorre dos dedos. Um grupo de mulheres espera do lado de fora para avaliar a coloração do sangue, e depois de comprovada a virgindade da noiva, ocorre uma segunda queima de fogos. A noiva é adornada com flores vermelhas e depois são entregues coroas de flores, também vermelhas, feitas pelos amigos do noivo pela manhã, e a festa é iniciada (VÁSQUEZ, 2017, p. 47).

O processo relacionado ao rapto é repleto de detalhes para que o ritual se desdobre e passou por uma série de modificações ocorridas no decorrer das gerações. Mas, de maneira ideal, funciona da seguinte forma: a mãe do homem espera o casal e pergunta à jovem, “¿Veniste de bien?”. Ao responder afirmativamente, o casal passa ao quarto onde a defloração será realizada.

Este é um momento de transcendência e se relaciona a vários aspectos. O primeiro deles é que a casa é um espaço familiar central. Ao passar por ela entra de forma material e também simbólica na outra família, mas sua entrada não é definitiva. É algo transitório à espera do processo que irá definir a condição esperada: a comprovação de sua virgindade (VÁSQUEZ, 2017, p. 195. Tradução da autora.)¹⁹

Ao entrar no quarto a mulher deve ficar de pé e o homem deve romper o hímen apenas com os dedos, limpando o sangue que escorre em um punhal branco. Tudo deve ocorrer de forma rápida, senão começam a bater na porta. É um grupo de mulheres convidadas pela mãe do homem que ajuda a avaliar a cor do sangue. Quando ele sai do quarto com o punhal o grupo diz *¡Salió niña, salió bien!* “Esta frase significa a mudança para a jovem que deixa de ser uma menina para ser considerada adulta” (VÁSQUEZ, 2017, p. 202. Tradução da autora.)²⁰. Nesta etapa, o casal se torna mais do que apenas namorados e um compromisso sério é firmado. A partir daí a *ra bivee gunna* – termo utilizado em zapoteco para denominar a mulher raptada e cuja transição para a adultidade está cumprida – é colocada em uma cama com lençóis brancos e nenhum homem adulto

¹⁹ No original: “La trascendencia de este momento se relaciona con varios aspectos. El primero es que la casa es el espacio familiar central por lo que al pasar la puerta ella entra de forma material y a la vez simbólica a otra familia, pero su entrada no es definitiva sino transitoria y en espera del proceso que definirá su estancia: la comprobación de su virginidad.”

²⁰ No original: “La frase con la que se anuncia este cambio se valora a partir del paso niñez-aduldez.”



pode entrar no quarto. Na rua, os amigos do noivo queimam fogos para anunciar que a mulher raptada era virgem. Já a sogra e as amigas dela se encaminham, em comitiva, para a casa da mãe da noiva. Em um momento de tensão, contam o ocorrido, e geralmente a mãe fica triste e chora, mas depois aceita o que se passou (VÁSQUEZ, 2017, p. 212). Desenrola-se então uma segunda etapa em que os homens comemoram por ter conseguido uma mulher virgem e saem para tomar cervejas e festejar. Já, para as mulheres, a festa só irá ocorrer no dia seguinte e é um momento delicado:

Ao romper o hímen, nos saberes da comunidade se pensa que o corpo está em um estado de calor e, portanto, de debilidade pela alteração que acaba de sofrer, por isso a mulher deve repousar sem se levantar, se o faz, o ar frio pode entrar pelas costas e lhe fazer mal. Cobrem-na com um lençol branco e colocam uma bandana amarrada na frente para proteger sua saúde física e também para que ocupe um espaço central no ritual. (VÁSQUEZ, 2017, p. 2013. Tradução da autora)²¹

No outro dia, ocorrerá a *pachanga*²² – termo utilizado para demonstrar celebração –, em que as mães dos noivos terão papel central na organização de tudo que se relaciona ao casamento. As mulheres ficam do lado de dentro e os homens na parte de fora organizando a *La 'pa'guie'* – coroas de flores vermelhas que depois serão postas pelas mulheres. Uma série de detalhes ocorrem a partir daí, em que a mulher raptada só irá se levantar depois que as outras saírem com suas *La 'pa'guie'*, tomando cervejas em direção à casa da mãe da noiva, e em seguida pode tomar um caldo de galinha, a primeira refeição desde o dia anterior. Há que se destacar que, independentemente dos rituais que precedem o casamento na Igreja Católica²³, a condição da sexualidade *não* se opera do mesmo modo entre homens, mulheres e *muxes*:

Para os homens, seu rito de passagem para o início da vida sexual se insere em um espaço distinto do rapto. Para eles as relações sexuais se consideram necessárias antes do casamento. Sua sexualidade não está limitada à procriação e sim à experimentação que alimente sua masculinidade, assim não existem rituais similares ao das mulheres. No modelo ideal, o início deles é pela própria iniciativa, com conselhos de amigos ou familiares; com alguma namorada informal, amigas que não desejam compromisso em troca, *muxes* ou trabalhadoras sexuais. (VÁSQUEZ, 2017, p. 27. Tradução da autora.)²⁴

²¹ No original: “Al romperse el himen, en los saberes de la comunidad se piensa que el cuerpo está en un estado caliente y por lo tanto de debilidad por la alteración que acaba de sufrir, por lo que la mujer debe reposar sin levantarse, si lo hace, el aire frío puede entrar por su espalda y dañarla. La cubren con la sábana blanca y le ponen un paliacate amarrado en la frente para proteger su salud física y a su vez para que ocupe el espacio ritual central.”

²² A *pachanga* está ligada à dinâmica econômica, religiosa, familiar, social e cultural, e se divide em dois tipos principais: as que têm por objetivo marcar algum evento ou mudar o status de algum dos integrantes da família ou da comunidade. E as que tem por objetivo relebrar algum evento central para a população ou grupos específicos.

²³ Além dos católicos, outro grupo religioso que cresce em Juchitán e na América Central é o dos protestantes, neste caso, rituais como *El rapto* não são praticados.

²⁴ No original: “Para los hombres, su rito de paso para el inicio de su vida sexual se ubica en un espacio distinto al rapto. Para ellos las relaciones sexuales se consideran necesarias antes del matrimonio. Su sexualidad no sólo se delimita a la procreación sino a la experimentación que alimente su



A maneira pela qual se dão as relações entre os distintos corpos não é fixa, bem como o modo que uma fotografia passa a ser vista no decorrer de décadas também não. Ao realizar seu trabalho de campo, Vázquez entende que o modo como as diferentes gerações lidam com o ritual do rapto difere. As jovens que hoje querem *ser raptadas* têm o desejo de poder iniciar sua vida sexual sem precisarem fazer isso escondido. Já no caso das avós, elas nem sempre sabiam o que isso de fato significava, pois não tinham um conhecimento de seus corpos. “As mulheres não conheciam a função de seus órgãos sexuais e reprodutivos e em geral seu conhecimento sobre relações sexuais e eróticas era quase nulo” (VÁSQUEZ, 2017, p. 188. Tradução da autora.)²⁵. E, na maioria das vezes, eram os homens que propunham raptá-las, ao que elas, sem entender exatamente o que ocorreria, aceitavam. O rapto era a forma mais comum de iniciar uma relação conjugal, e geralmente se dava por volta dos 14 anos, altura em que as adolescentes já trabalhavam no âmbito doméstico e eram remuneradas por suas famílias. Enquanto isso, os homens é que tinham acesso à educação e ao nível dos estudos primários. Já na geração das mães, o trabalho doméstico ainda era essencial, mas algumas dessas mulheres já conseguiam ter acesso ao ensino primário e tinham maior conhecimento sobre os próprios corpos. E nessa geração as relações já começaram a ser vistas em espaços públicos, com alguns homens e mulheres iniciando a vida sexual antes do casamento (VÁSQUEZ, 2017, p. 192)²⁶.

As mudanças nos remetem a um corpomídia que se influencia e é influenciado por um contínuo ir e vir, e que rebatem a ideia de um corpo passivo²⁷. Aqui, se entende o corpo como agente efetivo da linguagem e produtor de conhecimento, sem separar a extensão corpórea do cérebro, pois isso seria “enterrar a discussão no binômio teoria-prática” (GREINER, 2013, p.12), em que as ações desses corpos se produzem de acordo com suas estratégias de sobrevivência, que

masculinidad, por lo que no existen rituales similares a los de las mujeres. En el modelo ideal, el inicio de ellos se da por su iniciativa, los consejos de amigos o familiares; con alguna novia de una relación informal, amigas que no pidan un compromiso a cambio, muxe o trabajadoras sexuales.”

²⁵ No original: “Las mujeres no conocían la función de sus órganos sexuales y reproductivos, y en general su conocimiento sobre las relaciones sexuales y eróticas era casi nulo.”

²⁶ Em casos em que a mulher já teve relações sexuais antes do ritual do rapto, muitas vezes a virgindade é fingida com a utilização do sangue de galinhas, por exemplo. Às vezes é a própria mãe do rapaz quem ajuda o casal a simular a virgindade da moça.

²⁷ Como, por exemplo, o panorama traçado por Foucault, no qual ainda que o processo de subjetivação parta de uma noção corporal, esta é sempre refém dos aparelhos de poder, um *corpo dócil, à espera* de ordens. “Em *Vigiar e punir* o corpo do prisioneiro não parece apenas como signo de culpa e transgressão, mas a corporificação da proibição e a sanção para rituais de normalização” (GREINER, 2013, p. 86). Ao entender o sujeito como disciplinado nesta normalização e colocar como em *História da sexualidade* dilemas como privado e público, “o corpo deixa de ser, portanto, um lugar onde ocorre a construção do sujeito” (GREINER, 2013, p. 87). A autora destaca que ainda que essas noções tenham sido relevantes para a discussão teórica, acabaram por anular a autonomia desses corpos.



não são idênticas. Naquilo que Greiner chama de *estrangeiridade* – em que há uma estratégia de imitação como forma de aproximação entre os sujeitos-corpos, e em que as relações se dão como consequência das diferenças culturais –, ao abordar uma *geografia imaginativa*, a autora aponta: “O sucesso da aproximação da imagem do colonizador depende da proliferação de objetos inapropriados que asseguram a sua falha de estratégia de dominação, assim a mimese torna-se ao mesmo tempo semelhança e ameaça” (GREINER, 2013, p. 98)

Se pensarmos no próprio tempo enquanto construto social²⁸ e acúmulo de saberes anteriormente aprendidos (ELIAS, 1998), entenderemos que *El rapto*, de 1986, não é uma imagem parada: aquela menina representa o mesmo ritual que ainda existe, mas que também não é o mesmo. Um ritual que se estabelece em um imaginário dinâmico modificado pelas relações corporais e temporais, em uma rede de vínculos que não se decodificam ou se separam de todo, uma vez que estes corpos sofreram a influência de outros corpos.

Além de serem agricultoras, donas de casa, tecelãs e produtoras dos panos coloridos utilizados tanto na vida cotidiana quanto durante as cerimônias, também eram oleiras, herboristas, curandeiras e sacerdotisas a serviço dos deuses locais. No sul do México, na região de Oaxaca, estavam vinculadas à produção de *pulque-maguey*, uma substância sagrada que, segundo acreditavam, havia sido inventada pelos deuses e estava relacionada com Mayahuel, uma deusa mãe-terra que era “o centro da religião campesina” (FEDERECI, 2017, p. 401).

Em seu livro *Calibã e a Bruxa* (2017), a pesquisadora marxista Silvia Federeci traça como, a partir do século XV, para que o capitalismo conseguisse se consolidar enquanto o sistema financeiro hegemônico, iria se estabelecer a caça às bruxas como estratégia de dominação do corpo feminino, o qual passa a ser visto como possuído pelo demônio e como instrumento de posse dos aparelhos governamentais. A autora explica que o silenciamento do corpo das mulheres foi também *importado* pelos colonizadores: assim, se antes nas civilizações pré-colombianas havia importantes divindades femininas nas religiões e as mulheres ocupavam posições de poder, com a chegada dos espanhóis essas relações foram alteradas, numa nova modalidade organizacional em que, “embora

²⁸ Em *Sobre o tempo* (1998), Norbert Elias traça o tempo por meio do social e argumenta que este de fato não existe. Para ele, o tempo se constitui em um aparato moldado ao longo de milhares de anos por distintos povos. Assim, essas três camadas ou dimensões chamadas de passado, presente e futuro não passam de um mesmo conceito.



não fossem iguais aos homens eram consideradas complementares a eles quanto a sua contribuição na família e na sociedade” (FEDERECI, 2017, p. 401).

Com a chegada dos espanhóis, portanto, a misoginia foi instaurada e as mulheres passaram a ser vistas como servas, trabalhando como criadas ou tecelãs. A instituição da monogamia também gerou instabilidades: homens que viviam com mais de uma esposa tiveram que se separar de suas mulheres ou classificá-las como criadas, e “ao mesmo tempo que as uniões poligâmicas eram dissolvidas, nenhuma mulher indígena se encontrava a salvo do estupro ou do rapto” (FEDERECI, 2017, p. 402), e muitos homens se voltavam à prostituição. O caminho para que rituais como o rapto e o próprio cristianismo se estabelecesse na América Latina, todavia, não se deu sem uma forte resistência das mulheres, que

se converteram nas principais inimigas do domínio colonial, negando-se a ir à missa, a batizar seus filhos ou a qualquer tipo de cooperação com as autoridades coloniais e com os sacerdotes. Nos Andes, algumas se suicidaram e mataram seus filhos homens, muito provavelmente para evitar que fossem às minas e também devido à repugnância possivelmente provocada pelo mau-tratos que lhe infligiam seus parentes masculinos (Silverblatt, 1987). Outras organizaram suas comunidades e, diante da traição de muitos chefes locais cooptados pela estrutura colonial, se converteram em sacerdotisas, líderes e guardiãs dos huacas, assumindo tarefas que nunca antes haviam exercido (FEDERECI, p. 402, 2017).

Assim, as relações estabelecidas e os enquadramentos que se dão no plano-imagem transcendem aquilo que se vê na bidimensionalidade da fotografia. Mas o que se enxerga, de modo consciente ou não, é a consequência de um imaginário formulado nestes corpos que não são neutros, onde a construção da imagem é sempre parcial e as identidades não são fixas e, bem como influenciam o meio, são também influenciadas por este. E a formulação dessa identidade, conforme traçada por Woodward (2014), é historicamente acompanhada por um discurso de violência, seja para a repressão de gênero, domínio territorial, ou qualquer outra forma de poder desejada. Havendo uma confusão entre o que é interno e o que é externo, os corpos que não dominam os sistemas de representação do poder são encarados como externos e não se auto pertencem. São encarados como a serviço desse outro, onde mais uma vez a oposição *interno e externo* é composta por uma estrutura linguística binária que deseja manter este regime de estabilidade (BUTLER, 1990, p. 192). Nesse sentido, ainda que haja uma resistência por parte das mulheres às imposições



culturais trazidas pelos colonizadores, as influências são inevitáveis. Contudo, como todo corpo tem seu histórico anterior, o imaginário será formulado pelas mesclas e pelo choque do anterior ao novo. Assim, como indica Vásquez (2017, p. 189), as próprias modificações biológicas ocorridas em seus corpos, como a primeira menstruação, são associadas à preparação da chegada do casamento. E, pela construção de um molde social violentamente implantado pelos colonizadores, a ligação entre um processo biológico de mulheres cisgênero passa a ser encarada como um vínculo de relação com um homem: além de estar pronta para se casar e gerar um filho, essas mulheres precisam aprender os serviços domésticos e maneiras de proceder socialmente construídas.

Considerações finais

As pupilas percorrem a fotografia de *El rapto* (Fig. 1) e vagueiam entre as flores vermelhas de hibisco espalhadas pela cama e os olhos perdidos da adolescente: na ausência do som temos potencializadas as longas horas de espera para que o ritual se cumpra. Ainda que careça de legendas contextualizadoras, não temos a construção de uma imagem que remeta ao poder e à força, fitamos antes de mais nada uma adolescente em um ambiente íntimo e em uma pose vulnerável. Não temos neste recorte a utopia de um matriarcado ativo e pulsante, e sim, outra vez, uma mulher que se defronta com a solidão em um ambiente privado, algo próprio à construção patriarcal.

Analisar *El rapto* é também entender que fotografias são recortes, objetos de criação que, embora possam ser *vestigios do real* (DUBOIS, 1993), ultrapassam sua materialidade e são produtoras de imaginário (DURAND, 2012). Tal imaginário se manifesta nos corpos, que são geradores de conhecimento e significações. Costumamos, ao citar uma foto, versar sobre os olhos, mas também estão ali a mão que apoia a lente, o dedo que aperta o disparador, os pés apoiados no chão, o corpomídia descrito por Greiner e Katz (2005), criador de imagens, e também produto dessas relações e do tempo socialmente construído (ELIAS, 1998) no contexto desse espaço.

Assim, ao se deparar com a adolescente registrada em 1986, em um instante que existiu, estamos também diante de tantas outras que tiveram a virgindade roubada (ou não) pelos dedos dos que seriam seus futuros maridos, como um símbolo de sua pureza. Isto é, nos encontramos em



um movimento de alteridade e somos deslocados à não neutralidade e performatividade (BUTLER, 1990), que também se povoa de um imaginário moldado nas construções de gênero e por construções simbólicas que são costuradas em identidades não fixas (WOODWARD, 2014).

Referências

AMUCHÁSTEGUI, Ana. *Virginidad e iniciación sexual en México*. Experiencias y significados. Cidade do México: Edamex/Population Council, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FEDERECI. Mulheres e bruxas na América. In: *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOSLER, David. Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide. *Revista de estudios de Ciências Sociais y humanidades Y*, n. 11, p. 63-69, 2004.

GOLOUBINOFF, Marina. “¿Por qué se roba la novia? Las razones de una costumbre negada pero viva”. In ROBICHAUX, David (org.). *El matrimonio en Mesoamérica ayer y hoy*. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2003.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Editora Annablume, 2013.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*. Archivo Virtual Artes Escénicas, UCLM. Disponível em: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20una%20teoria%20do%20corpomidia.pdf Acesso em nov 2019.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria corpomídia. In: *O corpo: pistas para Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Editora Annablume, 2005, pp. 125-133.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpos e processos de comunicação. *Revista Fronteiras - Estudos midiáticos*. Vol III, Número 2-2001.

VÁZQUEZ, Nahima. *Alguien ya robó mujer: virginidad y rito de paso en un barrio Bunnizá de Juchitán, Oaxaca*. Tesis. El colegio de San Luis Potosí, 2017.



WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.



Informe sobre ciegos: entre histórias em quadrinhos e literatura argentina

Maira Pires de Castro¹

Resumo

Esta pesquisa desenvolve uma investigação sobre as relações entre a obra literária do escritor argentino Ernesto Sabato (1911-2011) *Sobre heróis e tumbas*, publicado originalmente em 1961, e sua adaptação para a linguagem das histórias em quadrinhos em *Informe sobre ciegos*, de 1993, realizada pelo artista uruguaio-argentino Alberto Breccia (1929-1993), que transpõe especificamente o terceiro volume do romance de Sabato. O principal objetivo desta pesquisa é estudar as relações existentes entre as imagens insólitas e fantásticas desenvolvidas por Breccia e suas conexões com o texto original de Sabato, considerando o contexto histórico argentino, o recorte narrativo transposto para a poética da obra quadrinística e a análise do espaço diegético criado por Breccia.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos; *Informe sobre ciegos*; Ernesto Sabato; Alberto Breccia; Adaptação.

A história em quadrinhos *Informe sobre ciegos* é uma adaptação realizada pelo artista uruguaio-argentino Alberto Breccia, publicada pela primeira vez em 1993 – ano de falecimento do quadrinista –, após praticamente uma década de concepção e desenvolvimento da história em quadrinhos. Tratando-se de uma adaptação, a obra efetua a transposição da literatura para a linguagem das histórias em quadrinhos da terceira seção do romance *Sobre héroes y tumbas* do autor Ernesto Sabato, célebre escritor argentino responsável pela criação de ficções que mesclam investigações históricas e suspenses fantásticos. Publicado em 1961, o livro é dividido em quatro grandes volumes, intitulados “O dragão e a princesa”, “Os rostos invisíveis”, “Informe sobre cegos” e “Um deus desconhecido”. Breccia, tendo em mãos um dos mais difíceis trabalhos de sua carreira, mesmo após adaptar ilustres histórias conhecidas de escritores famosos, tais como Edgar Allan Poe, Howard P. Lovecraft, Jorge Luis Borges e Horacio Quiroga, encerra sua trajetória artística não apenas demonstrando completo domínio sobre a linguagem das *historietas*², como também reinventando-a, com imagens insólitas e fantásticas que transformaram o informe de Sabato em uma história de horror.

157

¹ Pesquisadora e ilustradora, discente do Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Contato: martemaira.contato@gmail.com.

² Utilizo o termo *historieta* quando me refiro às histórias em quadrinhos latino-americanas, escritas em espanhol castelhano, aproximando-me assim do horizonte cultural argentino.



Entre heróis e relatos: a obra histórica de Ernesto Sabato

Ernesto Sabato nasceu em Rojas, nos pampas argentinos, em 1911. Antes de tornar-se um dos mais importantes nomes da literatura latino-americana, Sabato possuía uma respeitável carreira no campo científico, tendo concluído seu doutorado em Física em 1938 e atuado como bolsista no Laboratório Curie, em Paris. No entanto, Sabato abandonou seu trabalho científico após passar por divergências ideológicas dentro do laboratório francês, uma vez que ele se opunha a determinados experimentos envolvendo o manuseio do átomo de urânio pelas mãos humanas, afirmando que a ciência deveria estar a serviço da vida, e não submissa ao fetichismo da tecnologia. Sabato regressou à Argentina em 1940 e passou a contribuir com textos para revistas científicas da época. Contudo, ao longo da década de 1940, o escritor deixou definitivamente o campo científico, pois considerava que os cientistas possuíam um pensamento individualista e desumanizado, desprezando as angústias do espírito humano. Assim, passou a dedicar-se à escrita ensaística, publicando sua primeira obra em 1945, denominada *Nós e o universo*, partindo, por fim, para as obras ficcionais e suas três novelas: *O túnel*, de 1948; *Sobre heróis e tumbas*, de 1961; e *Abaddon, o exterminador*, de 1974.

158

Durante a escrita de *Sobre heróis e tumbas*, Sabato foi testemunha de um conturbado cenário político. A Argentina, durante grande parte do século XX, vivia um contexto opressivo que, segundo as palavras do historiador inglês Leslie Bethell, explica-se como uma “(...) longa sequência de democracias frágeis, entremeadas por golpes de Estado e ditaduras militares, que continuou sendo o aspecto cardeal da política argentina até os anos de 1980” (ROCK *in* BETHELL, 2018, p. 19). É na metade da década de 1950 que se passa boa parte da história narrada no livro, assim como o tempo vivido pelo autor no período de escrita da obra, justamente no momento final da chamada Década Peronista (1946-1955), com as transformações políticas do contexto argentino que se deram com a ascensão do general Juan Domingo Perón à presidência.

Eleito com um discurso aguerrido em defesa da massa trabalhadora, da industrialização e da justiça social, Péron governou a Argentina defendendo a independência econômica e a soberania política, resultando em um relativo sucesso na primeira parte do seu governo, com um crescimento



de 40% na renda real, imprimindo na memória coletiva uma percepção de prosperidade nacional e criando com isso um perfil duradouro à sua figura. No entanto, mediante mecanismos de repressão da liberdade de expressão e o aumento do estrangulamento econômico frente ao fracasso do modelo adotado na primeira fase peronista, criou-se um cenário de uma forte crise política. Esta crise envolveu diversos fatores, como a separação da Igreja do Estado defendida por Perón e a consequente indignação da classe média conservadora; estudantes revoltados com as imposições autoritárias empregadas durante o mandato de Perón ao ensino universitário; uma multidão de voluntários peronistas e a Marinha que, alinhada à Força Aérea argentina, efetuou uma nova tentativa de golpe de Estado para retirar Perón do poder. Todos estes fatores e a extrema violência da tentativa de golpe de Estado que culminou no Bombardeio da Praça de Maio, em 1955, foram antecedentes sintomáticos do terrorismo que se estabeleceria mais tarde, com as ditaduras da década de 1960.

Tendo em vista um cenário político abalado por ideais extremistas, discursos totalitários e uma grande massa trabalhadora pressionada por uma economia inflacionária, Sabato exprime em *Sobre heróis e tumbas* parte de seus dilemas filosóficos frente às condições do espírito humano em crise, dentro de uma sociedade que, segundo ele, era guiada por princípios como o poder, dinheiro e corrupção. Sabato exprime essas angústias através de um discurso pessimista, mítico e catastrófico, variando em intensidade em cada volume e de acordo com os personagens centrais de cada seção do longo romance. Em *Informe sobre ciegos* – o terceiro volume do seu livro e mais tarde publicado como um romance autônomo em relação à obra original –, destaca-se o tom sádico criado pelo autor para conduzir uma história de delírios e conspirações contada pelo narrador-personagem Fernando Vidal Olmos, que escreve em um manuscrito suas teorias e a investigação da suposta e misteriosa Seita Sagrada dos Cegos, registrando no relatório suas palavras finais antes de sua morte: “Quando começou isto que vai terminar agora com meu assassinato?” (SABATO, 2003, p. 327).

Carregado de vestígios surrealistas³ e elementos que tendem tanto à literatura fantástica quanto ao suspense investigativo, o escritor elege a figura de Fernando Vidal para expressar a

³ Segundo Rosemary Lambert em seu livro *A arte do século XX* (1981), “O Surrealismo surgiu da pintura metafísica, que tomou seu conteúdo da imaginação, e do Dadá, com sua ênfase sobre a disposição aleatória de objetos. O Surrealismo estava mais interessado em explorar e ilustrar a mente inconsciente do que destruir a arte institucionalizada, (...) queriam libertar a imaginação e tornar as pessoas conscientes de seu aspecto mais poético do que científico. (...) O movimento artístico iniciou-se em 1924 e prosseguiu na década de 30 (...) foi organizado e suas teorias apresentadas pelo



desordem psicológica de um homem que vive um conflito ético em meio a um período político controverso, através de reflexões existenciais manifestas na fala do personagem, ao mesmo tempo que condensa o desacordo e a revolta de Sabato frente à sociedade argentina em ruína. Os devaneios do escritor-personagem conduzem o leitor a desmascarar sutilmente as hipocrisias expostas pelo relato paranóico, provocando sentimentos de repulsa e atração por uma figura tão controversa que se autodeclara como um “Investigador do Mal”, ou seja, uma espécie de anti-herói criado por Sabato – e que conseqüentemente contém uma espécie de alter ego extremista das opiniões do próprio autor. Nas palavras do personagem:

Sou um Investigador do Mal, e como poderia investigar o Mal sem afundar na sujeira até o pescoço? Vocês me dirão que, pelo visto, tive um vivo prazer em fazê-lo, e que não a indignação ou o nojo que deveria sentir um autêntico investigador forçado a fazê-lo por desagradável obrigação. Isso também é verdade, e reconheço de público. Estão vendo como sou honrado? Não disse em nenhum momento que sou um bom sujeito: disse que sou um Investigador do Mal, o que é muito diferente. E, além disso, reconheci que sou um canalha. Que mais podem esperar de mim? Um canalha insigne, isto sim. E orgulhoso de não pertencer a essa categoria de fariseus que são tão ruins quanto eu, mas que se consideram indivíduos honrados, pilares da sociedade, cavalheiros corretos, eminentes cidadãos (SABATO, 2003, p. 386-387).

160

Nesse sentido, as metáforas escritas por Sabato/Fernando Vidal levam o leitor a mergulhar em uma Buenos Aires retratada através de um olhar político com opiniões polêmicas, ao mesmo tempo que geram um texto recheado de duplos sentidos e simbolismos, que serão interpretados pelo artista Alberto Breccia em imagens que adaptam plasticamente esse universo obscuro, repulsivo e fascinante criado por Sabato. Ele transpõe a investigação da Seita Sagrada dos Cegos para a linguagem das HQs aderindo tanto à literalidade do texto original quanto às instigações colocadas pelo próprio escritor, que interpreta tal cegueira como uma condição existencial do espírito humano que leva seus membros a condições sobre-humanas e animais – aspectos que inspiram Breccia a realizar uma história em quadrinhos permeada de devaneios visuais e infinitas contra leituras que ultrapassam os sentidos instigados pelo texto original.

escritor francês André Breton” (LAMBERT, 1981, p. 40-41). Durante sua estadia em Paris, entre 1938 a 1940, Sabato aproximou-se do movimento surrealista, o que acabou por influenciar sua escrita literária no futuro próximo.



O fantástico e o horror em *Informe sobre ciegos* de Breccia

O *Informe sobre ciegos* de Alberto Breccia foi concluído em 1993, após praticamente uma década de trabalho, fruto de uma longa carreira na arte quadrinística. Nascido em Montevideu em 1929 e criado desde os três anos de idade no bairro de Mataderos, na periferia de Buenos Aires, Breccia desde o início de seus estudos artísticos desenvolveu uma linguagem plástica que utiliza do suporte das *historietas* para conduzir seus experimentos visuais, o que acaba por direcioná-lo a maestria da representação do insólito, do horror e do medo, uma vez que, segundo as palavras de Juan Sasturain (1995) em *El domicilio de la aventura*, “Breccia es el *dibujante* del miedo”⁴ (SASTURAIN, 1995, p. 135).

Desde cedo reconhecido pelas suas habilidades, sendo estas muito valorizadas em especial pelo grupo de professores e funcionários da Escola Panamericana de Artes da Argentina, Breccia teve sua trajetória profissional impactada após entrar em contato com os roteiros humanizados e as histórias revolucionárias de Héctor Germán Oesterheld (1919-1977), o principal responsável pela fundação da Editora Frontera, autor de memoráveis personagens tais como *Randall*, *The Killer* e *Ernie Pike* e criador da história em quadrinhos de ficção científica lembradas até os dias de hoje, como a mais importante *historieta* da Argentina: *El Eternauta*⁵ (1957-1959). Nesse contexto, *Sherlock Time* foi o primeiro trabalho no qual Oesterheld e Breccia atuaram em conjunto, percebendo-se com isso uma transformação na figuração realizada pelo artista. Foi a partir da colaboração com Oesterheld que Breccia pôde libertar-se dos padrões formais estereotipados exigidos na produção das HQs argentinas, até então realizadas de acordo com a linguagem das HQs estadunidenses. A partir de *Sherlock Time*, Breccia passou a desenvolver o tom sombrio que os textos de Oesterheld sugeriam. Todavia, foi em *Mort Cinder* e em *El Eternauta 1969* – segunda versão da clássica história do *El Eternauta*, então republicada na revista *Gente* – que os dois

⁴ “Breccia é o desenhista do medo” (Tradução da autora). Segundo a tradução literal, *dibujante* significa “cartunista” ou também “desenhista”, sendo utilizado para se referir aos artistas quadrinistas nos países latino-americano hispanófonos. Neste trabalho, opto pelo termo em espanhol castelhano, aproximando-me da caracterização contextual das atividades de Breccia.

⁵ Nascido em Buenos Aires em 1919, Oesterheld foi um dos mais importantes escritores argentinos e latino-americanos, responsável pela criação de memoráveis *historietas*, até hoje reverenciadas pelos seus roteiros inovadores, heróis humanizados e características narrativas que ultrapassam vários estereótipos quadrinísticos e literários da época. Após a fundação da Editora Frontera junto de seu irmão Jorge Oesterheld, o trabalho do escritor conquistou grande popularidade graças à massiva circulação da história de ficção científica *El Eternauta*, quadrinho publicado semanalmente na revista *Hora Cero: Suplemento Semanal* durante os anos de 1957 a 1959. Com um caráter aventureiro, nesta *historieta* Oesterheld aprofundou-se na escrita fantástica e de ficção científica, firmando-se no gênero que futuramente se tornaria o responsável pelo seu prestígio profissional, incluindo uma estética realista e com a ação desenvolvida em locais comuns aos cidadãos de Buenos Aires.



quadrinistas atingiram o ápice de suas carreiras profissionais, principalmente Breccia, que realizou nas páginas do “homem de mil mortes”⁶ um intenso processo de experimentação e inovação plásticas, criando uma atmosfera permeada pelo insólito e pelo medo, e resultando em imagens que elevam ambas as *historietas* a leituras fundamentais na história cultural argentina.

Com a popularidade de *Mort Cinder* na Europa, Breccia desloca sua produção para o mercado editorial europeu, sendo a década de 1970 um período de importante amadurecimento no seu trabalho artístico, o que acaba por conduzi-lo a realizar uma série de adaptações literárias, tais como os contos do autor estadunidense H. P. Lovecraft em *Los mitos de Cthulhu*, textos do escritor Edgar Allan Poe como *El Corazón Delator* e *William Wilson*, além de outros autores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges e Juan Rulfo; todas resultando em histórias em quadrinhos que aproximavam Breccia de seus interesses temáticos conectados aos gêneros do fantástico, suspense e horror. É nesse contexto, ao final da década de 1970, que surge a ideia de transpor a narrativa em primeira pessoa do personagem Fernando Vidal para a linguagem gráfica das *historietas*, mantendo o tom obscuro que Breccia já havia desenvolvido em suas outras adaptações e também amadurecendo e revolucionando muitos aspectos visuais-narrativos já antes trabalhados pelo artista.

Nesse sentido, *Informe sobre ciegos* representa a condensação das experimentações, questionamentos e vivências artístico-narrativas que Breccia aprendeu ao longo de sua trajetória quadrinística, que Pablo Turnes, autor do livro *La excepción en la regla: la obra historietística de Alberto Breccia (1962-1993)*, aponta como não apenas o completo domínio da linguagem visual-verbal das *historietas*, como também sua reinvenção, mesmo ao final de sua carreira (TURNES, 2019, p. 379). Todavia, ainda que o reconhecimento tenha vindo após o resultado final deste trabalho, a adaptação não foi livre de problemas durante sua produção, visto que uma das principais dificuldades encontradas pelo artista foi como transpor o discurso denso e paranóico de Fernando Vidal para uma linguagem gráfica e sequencial própria das histórias em quadrinhos. A incorporação completa do monólogo do protagonista ao quadrinho de Breccia seria uma tarefa praticamente impossível, devido à extensão do texto original e às idas e vindas da narrativa, expressando os

⁶ Título dado ao personagem de Mort Cinder em muitos momentos do quadrinho (Revista *Misterix*, Buenos Aires, 1962-1964).



devaneios psicológicos do personagem. O temor de Breccia era transpor a obra de Sabato como uma espécie de literatura ilustrada, distanciando-se do seu objetivo, que era realizar uma *historieta* de pleno direito, empregando a linguagem própria desta modalidade artística. De acordo com Linda Hutcheon, autora do livro *Uma teoria da adaptação* (2011),

Como a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação. E com a mudança vêm as modificações correspondentes no valor e até mesmo no significado das histórias (HUTCHEON, 2011, p. 17).

Sendo assim, cabe aos adaptadores, ao transpor a obra para outras mídias, gêneros e linguagens, contarem as histórias a seu próprio modo, tendo, por isso, de utilizar ferramentas e subterfúgios que tornem essas novas ideias concretas e reais dentro de seus próprios paradigmas (HUTCHEON, 2011, p. 24). Apesar de ainda manter uma relação declarada com seus materiais-fonte, as adaptações são trabalhos independentes e, nesse contexto, devem ser interpretadas com autonomia em relação à obra anterior, ainda que contenham um apanhado de referências e citações que, por sua vez, podem ampliar ou contrair os elementos presentes nas obras originais. Dessa forma, Breccia modificou intencionalmente o texto original escrito por Sabato. Além de ter dado preferência apenas à trama principal, ligada à investigação de Fernando Vidal sobre a Seita Sagrada dos Cegos, o autor também cortou grande parte dos subenredos e conspirações paralelas à descida do protagonista aos subterrâneos da cidade de Buenos Aires – onde Fernando acredita estar a origem da Seita Maligna. Essa escolha resultou em uma diminuição extremamente drástica do material-base, fato que inicialmente desagradou a Sabato, que demonstrou resistência em permitir que a história em quadrinhos fosse realizada⁷. Breccia, todavia, entendia que a economia verbal era necessária para transpor a história para as páginas de uma HQ, como o próprio artista descreve em entrevista realizada ao programa *Tinta Roja* em 1981 e 1982 (BRECCIA, 2019), uma vez que ele afirmava que só poderia desenhar aquilo que pudesse ser representado visualmente, tendo que sacrificar o discurso prolixo e unilateral do protagonista e privilegiar aquilo que pudesse ser

⁷ No vídeo editado e postado por Carlos Mamud, o autor reúne em uma coletânea trechos de entrevistas de Alberto Breccia para o programa *Tinta Roja*, da televisão argentina, no qual o artista relata os momentos finais de sua carreira e suas percepções poéticas sobre seus trabalhos, atuais e antigos, numa perspectiva expandida após longos anos de experiência como quadrinista. O começo do vídeo mostra Breccia produzindo uma das páginas de *Informe sobre ciegos*, além de falar sobre as dificuldades criativas que encontrou quando propôs a adaptação para Ernesto Sabato e a resistência do escritor às modificações de sua obra (BRECCIA, 2019). Além disso, Pablo Turnes, em *La excepción en la regla: la obra historietística de Alberto Breccia (1962-1993)*, transcreve trechos de cartas no qual o artista afirma ter, enfim, a autorização de Sabato para prosseguir com a *historieta* alterando o texto original (TURNES, 2019, p. 381-382).



mostrado ao invés de narrado verbalmente, atendendo, com isso, às demandas do meio de expressão no qual optou trabalhar.

Sabato compreende os argumentos levantados pelo artista e então permite a modificação do texto escrito originalmente para o terceiro volume de *Sobre heróis e tumbas*, como revelam cartas escritas por Breccia, transcritas pelo pesquisador Pablo Turnes (*in* TURNES, 2019, p. 381-382). Entretanto, mais um problema recai sobre as mãos de Breccia: *como* ele representaria plasticamente o universo obsessivo e louco de Fernando Vidal, preservando sua narrativa paranóica e mantendo a agilidade visual exigida pela leitura das *historietas*? Antes de abordar a solução escolhida por Breccia, é importante esclarecer dois princípios fundamentais para compreender este estudo sobre as histórias em quadrinhos: os conceitos de *espaço diegético* e *espaço topológico*. Segundo Rafael Machado Costa, autor de “Uma janela aberta para outros mundos: relações entre espaço, perspectiva e diegese nos Quadrinhos” (2018), o espaço diegético “constitui-se no mundo ficcional apresentado na obra, o espaço fictício, com suas próprias regras de verossimilhança” (COSTA, 2018, p. 99). Dessa maneira, o espaço diegético só pode existir através do desenvolvimento narrativo de uma obra, não podendo ser confundido com o espaço real ou o suporte no qual o trabalho é executado e, por isso, pode ser interpretado como uma janela que o quadrinista cria para o mundo imagético criado para uma determinada história. Já o espaço topológico diz respeito à organização e disposição dos quadros na página do quadrinho, considerando também seu vínculo com os espaços contidos na superfície da página – sua narrativa e o que está acontecendo em cada quadro – e suas dimensões físicas reais, ou seja, a diagramação e os efeitos linguísticos e estéticos intencionados. Em termos gerais, o espaço topológico

[...] está relacionado à organização da imagem no espaço do suporte, no uso e no aproveitamento da superfície na qual as imagens serão representadas através do seu posicionamento nesta superfície e da construção de limitações para definir as margens que encerram e dão autonomia a cada uma destas imagens como unidade linguística (COSTA, 2018, p. 99).

Dessa forma, o que Breccia executa nas páginas de *Informe sobre ciegos* é a construção de um espaço diegético que prioriza o uso de imagens que resultam na indeterminação e no mistério, ao mesmo tempo em que organiza um espaço topológico obscuro que busca provocar sentimentos claustrofóbicos nos espectadores da obra. Ele utiliza a extrema redução textual ao seu favor e adapta-



a para um pequeno recorte, transpondo a narrativa densa e prolixa de Fernando Vidal em quadros no qual a imagem, a mancha, as colagens caóticas e o insólito tornam-se os elementos dominantes. O relato em primeira pessoa do protagonista permanece sendo um elemento mínimo no espaço topológico organizado pelo quadrinista, valorizando com isso o efeito do *enigma* e enfatizando a impressão confusa que os devaneios escritos por Sabato já causavam nos leitores que entravam em contato com sua escrita. Com isso, para que tal construção fosse possível dentro das páginas da *historieta*, o artista utilizou de muitas de suas habilidades na realização de planos indetermináveis, isto é, imagens que contêm expressões plásticas que exploram abertamente os sentidos que uma mancha aliada a um plano pictórico semi-figurado pode causar nos espectadores que entram em contato com seus quadrinhos. Tal recurso conseqüentemente não oferece aos leitores uma representação autoconclusiva sobre a história a ser narrada; pelo contrário, Breccia convida os espectadores a adicionarem ativamente seus temores ao interpretar a HQ, uma vez que tudo aquilo que permanece velado – os planos informes, as aguadas cinzentas e as obscuridades –, quando aliado a figuras reconhecíveis – rostos realistas, silhuetas humanoides e a fachada da cidade de Buenos Aires – geram ansiedade na tentativa de compreender melhor o que está de fato sendo retratado, ao mesmo tempo que provocam medo e horror pelo desconhecido ali inserido. Esse artifício já tinha sido muito utilizado por Breccia em trabalhos anteriores, como *Mort Cinder*, *El Eternauta 1969* e *Los mitos de Cthulhu*, por exemplo. A HQ em si não facilita a investigação do espectador que observa a obra de Breccia, pois este, ao tentar decifrar o universo obsessivo de Vidal Olmos, acaba se perdendo nos planos obscuros criados pelas mãos do artista.

Com isso, os vestígios surrealistas e as conseqüências narradas por Sabato tomam forma através das imagens insólitas realizadas por Breccia, que conseqüentemente direciona o texto do escritor para uma interpretação mais próxima ao gênero fantástico. O fantástico, segundo Rosalba Campra em seu livro *Territorios de la ficción: lo fantástico* (2008), atua na transgressão dos limites, desafiando de forma inquietante as fronteiras entre a vida e a morte, o animado e o inanimado, o real e o irreal, por exemplo, estabelecendo, com isso, uma relação paradoxal com seus leitores. O caráter fantástico, para Campra, se dá através da introdução de um mundo sólido e seguro, muitas vezes familiar ao leitor das histórias, que é em seguida rompido através do contato com um *outro mundo*, uma ameaça estranha, tornando geralmente o protagonista refém desta nova realidade que



corrompe sua existência normal e segura. Em *Informe sobre ciegos*, é escolhido como cenário principal para o desenrolar da narrativa a cidade de Buenos Aires, um local familiar aos leitores tanto de Sabato quanto da HQ de Breccia, sendo essa realidade assombrada pelos subterrâneos da metrópole, onde Vidal Olmos acredita estar a sede da Seita Maligna dos Cegos e também a origem de todo mal do universo. A autora afirma que

A sus lectores, (...) los textos fantásticos plantean una contradictoria aventura: pretenden constituirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercitar el descreimiento. A la vez que solicitan nuestra aceptación, exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo nos señala como verdad (como su verdad)⁸ (CAMPRA, 2008, p. 15).



Figura 1 - *Informe sobre ciegos*, Ernesto Sabato e Alberto Breccia, 1993.

Fonte: BRECCIA; SABATO, 2020, p. 7.

Dessa maneira, a história em quadrinhos realizada por Breccia esboça um mundo ficcional que se relaciona constantemente com os conceitos do fantástico, a partir do momento que o artista executa a transgressão dos limites entre os mundos seguro e insólito por meio das figuras realistas e suas manchas informes; o figurativo e a pura abstração; entre zonas de luz e áreas povoadas por sombras. Neste universo visual do indeterminado, as imagens humanas se dissolvem em planos obscuros, aproximando-se das penumbras indistintas ou atribuindo-lhes características animais;

⁸ “Para os seus leitores, (...) os textos fantásticos representam uma contraditória aventura: pretendem constituir-se como realidade, todavia uma realidade sobre a qual devemos exercitar a descrença. Uma vez que solicitam nossa aceitação, exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos indica como verdade (como sua verdade)” (tradução da autora).



colagens realistas são aplicadas junto aos planos acinzentados e deformados da tinta nanquim. Em outras palavras, a materialização dos elementos gráficos, que simultaneamente constroem e destroem o mundo representado nas imagens, nos convida a um mergulho na psique obsessiva de Fernando Vidal, ao mesmo tempo que nos faz assistir à completa desmaterialização do universo que o personagem habita, como exemplificado na Figura 1.

Os espaços criados por Breccia nas páginas da historieta também conectam o autor às linguagens do horror. Segundo Noël Carroll (1999) em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, diferente do horror natural, o horror artístico pode ser retratado e propagado através de múltiplas mídias, sendo a representação artística um desses veículos de comunicação. Nesse aspecto, tudo aquilo que transmite desconforto, provoca um sentimento de ameaça e medo no espectador, enquadra-se na categoria do horror⁹, sendo uma angústia crescente e constante, tendo em vista a mera possibilidade dessa ameaça ocorrer no mundo cognitivo humano. Retomando as ideias de Rosalba Campra, a escritora reforça que, nas narrativas contemporâneas fantásticas, o inimigo não é um ser ou algo palpável e facilmente reconhecido para ser combatido, sendo impossível a resolução imediata dos problemas pelos personagens da história narrada: “El héroe fantástico ya no puede combatir, se enfrenta con una forma de la nada. Un puro punto interrogativo: mucho más inquietante, más fantástico, hoy, que una legión de fantasmas”¹⁰ (CAMPRA, 2008, p.136-137). Dessa maneira, percebe-se que apesar de Vidal Olmos declarar a *Seita Sagrada dos Cegos* como uma organização maligna que visa dominar o mundo e conduzi-lo à ruína, seus verdadeiros inimigos ao longo da leitura do romance não são mostrados de forma tão explícita como ele descreve. Pelo contrário, ao tentar confrontar seus vilões, o personagem depara-se com uma nova realidade habitada pela incerteza e pelo indeterminado, entrando em conflito com seus próprios infernos interiores, fato que é esboçado por Breccia em planos insólitos povoados por sombras, figuras ambíguas e constantes oscilações entre a realidade, o fantástico e o delírio.

⁹ O horror é um aspecto fundamental da literatura gótica, cuja origem é tradicionalmente atribuída ao romance *O Castelo de Otranto* (1764), do autor inglês Horace Walpole, mas que ganhou novos contornos a partir do século XIX, com célebres obras como *Frankenstein* (1818), de Mary Wollstonecraft Shelley, os contos de Edgar Allan Poe, *Drácula* (1897), de Bram Stoker; direcionando a categoria para que esta contemplasse a articulação de elementos bizarros e inomináveis que atemorizam a realidade humana, indo além apenas do sobrenatural e a presença de assombrações, vampiros e demônios.

¹⁰ “O herói fantástico não pode mais lutar, ele enfrenta uma forma do nada. Um puro ponto de interrogação: muito mais inquietante, mais fantástico, hoje, do que uma legião de fantasmas” (tradução da autora).



Tanto no livro quanto na HQ de Breccia, por exemplo, ao começo da história, Fernando Vidal Olmos apresenta-se ao leitor como o autor do seguinte manuscrito narrado em primeira pessoa, no qual ele protagonizará a investigação que se desenrolará nos capítulos posteriores. Com isso, o personagem afirma não acreditar em causalidades, e sim que tudo era uma obra incompreensível do destino dos homens, e para exemplificar seu argumento e suas convicções acerca da sociedade maligna dos cegos, ele relata:

Há um sonho que se repetia muito na minha infância: via um garoto (e curioso, esse garoto era eu mesmo, e me via e observava como se fosse outro) que se divertia em silêncio (...) Eu o observava com cuidado, tentando penetrar no sentido de seus gestos (...) E de súbito, olhando-me gravemente, ele me dizia: “Observo no chão a sombra desta parede, e se essa sombra se mexer não sei o que poderá acontecer”. Havia em suas palavras uma expectativa sóbria mas aterradora. E então eu também começava a controlar a sombra, apavorado. Não se tratava, desnecessário dizer, do deslocamento corrente que a sombra podia ter pelo simples movimento do sol: era OUTRA COISA. E assim eu também começava a observar aflito. Até que reparava que a sombra ia se mexendo de forma perceptível mas lenta. Acordava suando, aos gritos (SABATO, 2003, p. 344-345).

Esta passagem, além de exemplificar a incógnita fantástica sobre a (in)existência de um vilão a ser enfrentado pelo protagonista, também expõe que muitas questões apontadas como pertencentes à Seita Sagrada dos Cegos estão mais diretamente conectadas com os abismos e infernos interiores de Vidal Olmos: um homem que apresenta conflitos psíquicos e busca entender as crises do seu tempo, ao mesmo tempo que quer redimir-se com seu passado – este também atrelado ao turbulento passado histórico da Argentina – e desafiar as forças incompreensíveis do mal na sociedade, materializado pelo personagem através da Seita dos Cegos. Fernando Vidal teme que suas obscuridades, deformações, crises interiores e questões atreladas aos seus pesadelos se manifestem na sua realidade estável e segura, corrompendo-a por completo e transformando-a em uma metamorfose insólita. O medo do desconhecido e a obsessão do protagonista em impedir que tais sombras atinjam o mundo cognitivo humano fazem com que Breccia transponha esse episódio em planos abstratos e “evoque uma coreografia entre a dissociação e a coerência”¹¹ (TURNES, 2019, p. 384, tradução da autora). Isto é, o artista, na *historieta*, mistura a realidade interna de Vidal Olmos, seus pesadelos e infernos pessoais, à realidade externa do personagem, seu mundo

¹¹ No original: “(...) evoca la coreografía entre la disociación y la coherencia”.



estável e seguro que encontra ao despertar, através da dissociação e pura abstração dos quadros dispostos no espaço topológico da página, como se pode ver na Figura 2.



Figura 2 - *Informe sobre cegos*, Ernesto Sabato e Alberto Breccia, 1993.

Fonte: BRECCIA; SABATO, 2020, p. 11.

Breccia deforma os planos narrados e transpõe para a linguagem gráfica dos quadrinhos a sua versão de como se daria a fragmentação do mundo de Fernando Vidal Olmos, uma vez que estão contidas nas sombras os enigmas visuais do que seria essa “outra coisa” descrita e temida pelo personagem, convidando o leitor-espectador a também testemunhar e investigar o que seriam essas manchas, colagens, figuras humanóides e animais disformes em planos aguados, negros e acinzentados. Tal fato, mais uma vez, não “facilita” a interpretação do texto escrito por Sabato,

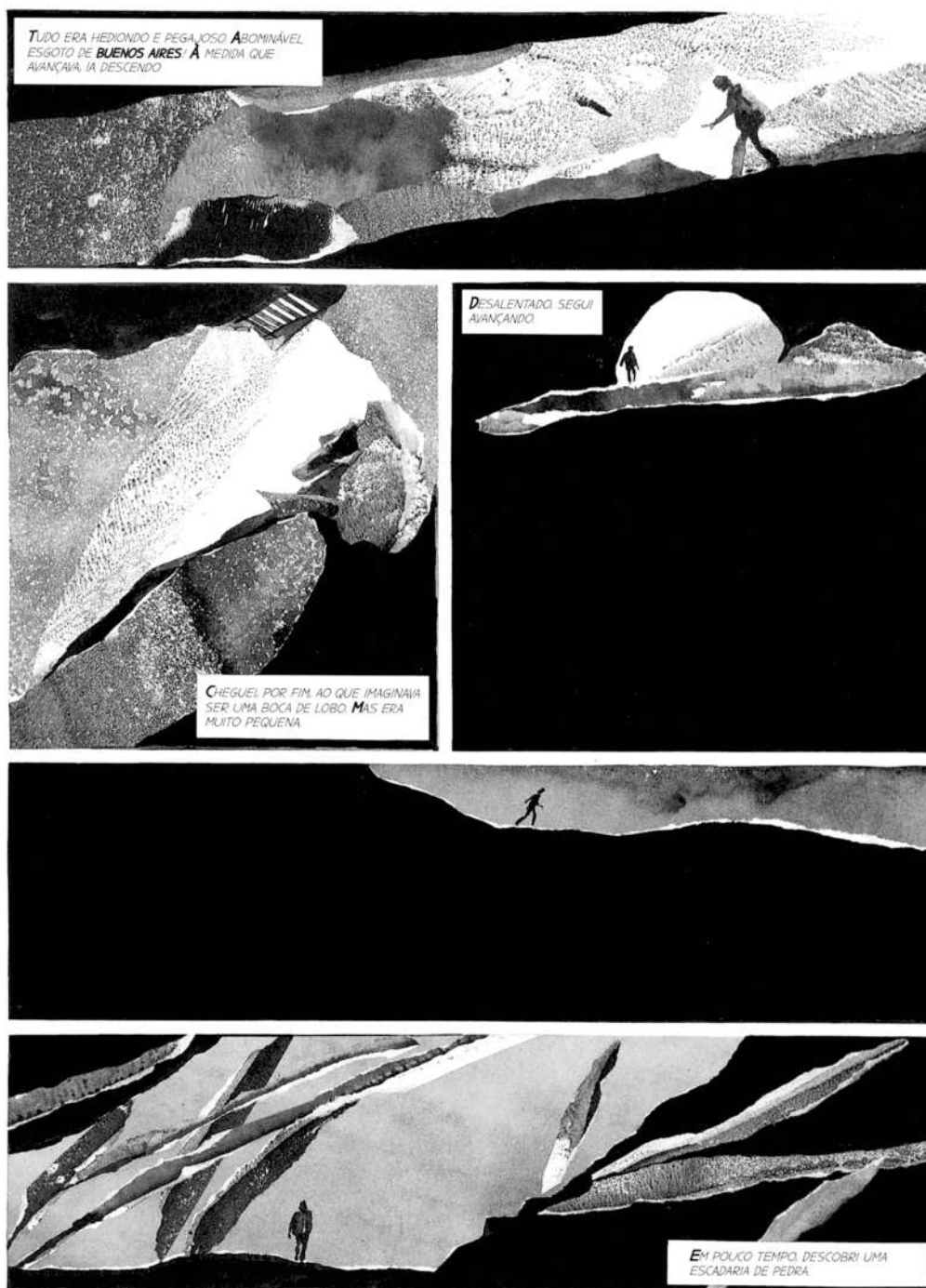


Figura 3 - *Informe sobre cegos*, Ernesto Sabato e Alberto Breccia, 1993.

Fonte: BRECCIA; SABATO, 2020, p. 40.

porém multiplica suas ambiguidades e obscuridades, ao mesmo tempo essas imagens ampliam os sentidos originalmente contidos, visto que a desintegração da realidade, o maior dos medos de Vidal Olmos, se manifesta na desintegração visual dos quadros criados por Breccia.



Além disso, a investigação de Fernando Vidal e sua descida para os subterrâneos de Buenos Aires desde o livro de Sabato entende-se como uma metáfora da investigação da psique obsessiva do protagonista, configurando o procedimento de descida como um mergulho em seus infernos interiores. Na HQ realizada por Breccia, a ausência de uma aproximação visual com algo realista e mais concreto do que de fato poderia estar acontecendo com o personagem também reflete a ausência de racionalidade e coerência com o que é descrito por Vidal Olmos, uma vez que neste momento seus pesadelos, angústias, delírios e perturbações mesclam-se narrativamente e, por isso, visualmente, nos planos criados por Breccia. Para além de um discurso literal da investigação dos subterrâneos de Buenos Aires, ele efetua a transposição da obra literária para uma alegoria da imprevisibilidade dos materiais que está utilizando na construção da *historieta*, criando um jogo de sombras, azar e acasos por meio de seus cortes, colagens, tintas derramadas, traços ágeis e planos insólitos.

Ao final da história, o leitor-espectador vislumbra, enfim, a chegada de Fernando Vidal ao mundo sombrio governado pelos cegos, os subterrâneos a partir dos quais a Seita Maligna desempenha sua tarefa de levar à humanidade o mal, a desordem e o caos (Figura 3). Depois de ingressar em um espaço que acredita ser uma galeria ou cavidade pré-histórica, o protagonista expõe uma imensa agonia por se deparar com algo incompreensível, infinito e ao mesmo tempo solitário. “(...) Os cegos governavam o mundo, por meio dos pesadelos e das alucinações, das pestes e bruxas, dos adivinhos e pássaros, das cobras e, de modo geral, de todos os monstros das trevas e das cavernas” (SABATO, 2003, p. 488). Após cambalear atordoado pelo que descreve como a origem da vida e um “estático museu de horror” (Sabato, 2003, p. 493), o narrador em desespero direciona-se para o que acredita ser a saída daquele pesadelo, tendo que atravessar uma espécie de portal luminoso em forma de um imenso olho oval. E, com isso, depois de um tempo incapaz de ser calculado e uma árdua subida, o anti-herói da história de Sabato conclui sua jornada pelo mundo dos cegos com o relato presente na seguinte passagem do texto original:

Assisti a catástrofe e torturas, vi meu passado e meu futuro (minha morte), tive idades geológicas, creio me lembrar de uma turbulenta paisagem com samambaias arcaicas percorrida por pterodátiles. Uma lua turva iluminava pântanos fétidos entre areias escaldantes. (...) Corri para ela como um unicórnio lúbrico, atravessando pântanos onde, à minha passagem, levantavam-se corvos uivando, e entrei de novo na gruta. Sucessivamente, fui cobra, peixe-espada, polvo com tentáculos que entravam um após



outro e vampiro vingativo para ser sempre devorado. Em plena tempestade, entre relâmpagos, ela foi prostituta, caverna e poço, pitonisa. (...) tive de satisfazer sua voracidade como um rato fálico, como mastros de carne. A tempestade ia ficando cada vez mais terrível e confusa: bichos coabitavam com a mulher, até mesmo ratos escavaram seu sexo. (...) Finalmente, a lua explodiu em pedaços, que incendiaram os bosques imensos, desencadeando a destruição total. A terra se abriu e se afundou nos charcos. Seres mutilados corriam entre as ruínas, cabeças sem olhos andavam tateando, intestinos se emaranhavam como cipós imundos, fetos eram pisoteados no meio da imundície. O Universo inteiro desabou sobre nós (p. 498-499).



Figura 4 - *Informe sobre cegos*, Ernesto Sabato e Alberto Breccia, 1993.

Fonte: BRECCIA; SABATO, 2020, p. 55.

Tendo em mãos uma difícil descrição, extremamente contaminada pelos delírios, indeterminações e alucinações do protagonista do *Informe*, Breccia condensa nos planos finais de sua *historieta* o prolixo, mas importante, relato de Vidal Olmos, trazendo para a taticidade do papel um vestígio do que foi sentido pelo personagem-narrador, buscando, com isso, submergir os olhos, mentes e corpos dos leitores no universo obscuro e desconhecido dos cegos e, conseqüentemente, também os infernos interiores do protagonista da história (Figura 4). O artista assume nessas páginas o risco da representação do inimaginável, transpondo toda a passagem do texto literário em



quadros que quase não possuem nenhum apoio textual. Pelo contrário, as diversas metáforas, analogias e discussões levantadas por Sabato transformam-se em jogos visuais que procuram alcançar a paranóia, obsessão e angústia do personagem ao entrar, perder-se e sair do mundo maligno dos cegos. As artes de Breccia, com isso, podem ser interpretadas como uma espécie de labirinto que tanto o protagonista quanto o próprio espectador buscam desvendar, perdendo-se, no entanto nas sombras, nas imagens inconclusivas e na condensação do que poderiam ser os labirintos infernais de Fernando Vidal Olmos.

Conclusão

Do mesmo modo como Ernesto Sabato expressou na escrita de *Informe sobre ciegos* uma parte de seus dilemas sociais e psicológicos manifestos através de um discurso polêmico de um personagem-narrador controverso, manifestando assim a sua reação a uma sociedade argentina que vivia à beira do colapso econômico e imersa em uma intensa crise política, Breccia condensou a narrativa de Sabato em planos insólitos que acentuam os vestígios surrealistas e os elementos fantásticos deixados propositalmente pelo autor. O artista, com isso, transpõe a linguagem prolixa do narrador-personagem Fernando Vidal Olmos para um recorte adaptado da obra original, empreendendo uma obra que concentrou sua imensa bagagem profissional, marcada por experimentos plásticos, confrontos criativos e uma narrativa radical, revelando tanto o domínio da linguagem visual-verbal das HQs mais tradicionais pelo quadrinista, quanto a sua completa reinvenção.

Percebe-se que o espaço diegético articulado por Breccia na transposição do relatório de Vidal Olmos prioriza a visualidade em detrimento da palavra escrita, expondo uma linguagem gráfica que destaca a representação máxima do enigma. Isso direciona o quadrinho para uma materialidade que eleva a organização do espaço topológico a níveis imagéticos que reinventam, confundem e deformam as figuras e sombras expressas pelo artista, provocando sentimentos claustrofóbicos aos leitores que entram em contato com as páginas da *historieta* e trazendo novos contornos e interpretações para o *Informe* de Sabato – obra literária, por sua vez, mais ligada à investigação histórica e aos conflitos psíquicos do narrador-personagem.



Logo, *Informe sobre ciegos* é uma história em quadrinhos que adapta o terceiro volume do livro de Sabato *Sobre heróis e tumbas*, transpondo a narrativa do escritor para o complexo texto-imagem das *historietas*, de forma a destacar os elementos fantásticos, horrendos, delirantes e insólitos já antes impregnados pelo relatório de um narrador-personagem que reflete toda crise política, econômica e social do seu tempo histórico: a década de 1950 em Buenos Aires, Argentina.

Referências Bibliográficas

BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina: Volume X – A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

BRECCIA, Alberto; SABATO, Ernesto. *Informe sobre ciegos*. Trad. Rodrigo Rosa. Porto Alegre: Figura Editora, 2020.

BRECCIA, Alberto. Tinta Roja - trazos de Alberto Breccia. Entrevista concedida a Carlos Mamud [1981-1982]. *Carlos Ernesto Mamud*, s. l., 2019. 1 vídeo (16min 30s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KVble2NlgKQ&t=186s&ab_channel=CarlosErnestoMamud. Acesso em: 28 set. 2021.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

COSTA, Rafael Machado. Uma Janela Aberta para Outros Mundos: relações entre espaço, perspectiva e diegese nos Quadrinhos. In: BECKO, Larissa Tamborindenguy; REBLIN, Iuri Andréas. (Org.). *Vamos falar sobre gibis? : Episódio 2: o retorno dos nerds*. Textos do III Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial. Leopoldina, MG : ASPAS - Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial, 2018, p. 95-116. Disponível em: https://cultdecultura.files.wordpress.com/2019/06/vamos_gibis_v2_ebookpdfa.pdf. Acesso em: 14 abr. 2022.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LAMBERT, Rosemary. *A arte do século XX*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do livro, História da arte da Universidade de Cambridge, 1981.

LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. Narratologia e HQs: O problema do “narrador”. In: *Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*, I., 2011, São Paulo. Anais Eletrônicos das 1as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2011. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/jornadas/anais/1asjornadas/artigos.php?artigo=q_linguagem/ricardo_lucas.pdf&jornada=1. Acesso em: 02 set. 2021.



LUKAVSKÁ, Eva. Esquemas, mitos y símbolos en el "Informe sobre ciegos" de Ernesto Sábato. In: *Études romanes de Brno*, XXII., 1992, Brno (CZ). Anais da Faculdade de Letras da Universidade de Brno. Brno (CZ): Universidade de Brno, 1992, v. 41, p. 47-56. Disponível em: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/113131>>. Acesso em: 23 set. 2021.

MARTINEZ, Luciana. En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia. *Extravío: Revista Eletrônica de Literatura Comparada*, Rosário (AR), n. 4, p. 18-32, jan. 2009.

ROMMENS, Aarnoud; TURNES, Pablo. Reinstating the Laws of Chance: Breccia's throw of the dice with Ernesto Sábato's *Informe sobre ciegos*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 16, p. 25-43, jun./dez. 2014.

SABATO, Ernesto. *Sobre heróis e tumbas*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

TURNES, Pablo. *La excepción en la regla: la obra historietística de Alberto Breccia (1962-1993)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.



Simón Bolívar em palavras e em traços: imagens de Simón Bolívar no dramaturgo Sergio Arrau e no pintor José María Espinoza Prieto

Manuel Guerrero¹

Resumo

O presente trabalho não é propriamente um artigo. Trata-se de um relato organizado das informações levantadas para a exposição realizada no marco do “I Colóquio Internacional de Arte desde a América Latina” sob o título “Iconografia e prosopografia de um Libertador: imagens de Simón Bolívar na peça ‘A Libertadora do Libertador’, de Sergio Arrau”. Pretende-se que o presente texto seja o início de um estudo sobre a descrição que o dramaturgo chileno-peruano faz de Simón Bolívar na sua peça em relação à iconografia bolivariana produzida por quem foi seu retratista oficial, o colombiano José María Espinoza Prieto. Assim, contrastar-se-á as imagens elaboradas no texto de literatura dramática com um conjunto de cinco quadros do pintor. Com isso, busca-se mostrar o material levantado até o momento da participação no colóquio, e que será o ponto de partida para um futuro artigo

Palavras-chave: Sergio Arrau; Teatro e História; José María Espinoza; Pintura Histórica; Iconografia bolivariana.

176

Introdução

A intenção inicial, para a participação no Colóquio, foi apresentar um fragmento do segundo capítulo da tese “A dramaturgia como âmbito de discussão histórica: Reflexões sobre América Latina em quatro peças de Sergio Arrau entre 1980 e 2004”, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, sob a orientação da Profa. Dra. Rosane Kaminski.

Porém, durante a revisão do trecho referido, surgiu uma questão que havia passado despercebida durante a redação da tese: se por um lado o diálogo de Arrau com a prosopografia sobre o Libertador Simón Bolívar teve diversas fontes; por outro, aquele que o dramaturgo estabelece com a iconografia se revelou próximo da obra de um artista em particular: José María Espinoza Prieto (Santa Fe, 1796 – Bogotá, 1883).

¹ Manuel Guerrero. Professor da *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas* (UPC.) Doutor em História e Mestre em Artes Cênicas. Pesquisa relações entre Teatro e História.



O presente texto começará com informações sobre o dramaturgo, sobre a tese e sobre um capítulo em particular: aquele em que se analisa a peça “A Libertadora do Libertador”. Posteriormente, apresentar-se-á dados da vida e da obra do pintor José María Espinoza Prieto, principalmente aquelas em que retrata Simón Bolívar. Seguidamente, mostrar-se-ão semelhanças entre as imagens do Libertador nas produções do dramaturgo e do artista visual. Para isso, citar-se-á trechos da peça, quadros e desenhos.

De maneira preliminar, trabalha-se com a ideia de que nas obras citadas haveria a narrativa de um percurso: a de um Bolívar que começa com o aprumo próprio ao vitorioso e prestigiado militar, que passa pelo deterioro físico e a decepção deste, e que culmina com a transcendência do ideal bolivariano.

O dramaturgo chileno-peruano Sergio Arrau

Sergio Arrau Castillo nasceu em Santiago de Chile em 18 de abril de 1928. Estudou no Colégio Alemão desta cidade e, já como universitário, iniciou estudos em Direito, Arquitetura e também Belas Artes. Porém, acabou se formando em Licenciatura na especialidade de Geografia e História. Posteriormente, realizou estudos em Interpretação e Direção na *Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Estabeleceu-se em Lima, Peru, onde chegou em 1954 como professor convidado na desaparecida *Escuela Nacional de Arte Escénico*, ENAE (hoje ENSAD). Desde então, desenvolveu sua carreira artística, como encenador e dramaturgo, e a carreira docente, como professor na mencionada instituição, no colégio para moços Melitón Carbajal, no *Club de Teatro de Lima*, no *Teatro de la Universidad Católica del Perú*.

Voltou ao Chile em 1968 e participou da campanha presidencial da *Unidad Popular* (UP), coligação que levou Salvador Allende à presidência daquele país. Também, dois anos depois, atuou nas atividades proselitistas em favor do candidato ao Senado chileno dessa mesma agrupação política. Em ambas as ocasiões, trabalhou como autor e diretor. O conjunto de peças escritas durante aquele período foi agrupado pelo próprio Arrau, posteriormente, sob o título “Mi Teatro Upeliento”.



Após o golpe militar encabeçado pelo ditador Augusto Pinochet, Arrau voltou ao Peru que tinha já um novo presidente, também militar golpista. O Gen. Francisco Morales-Bermúdez se alinhou com a tendência das demais ditaduras militares da região, o que por pouco tempo, amenizou as relações diplomáticas com o Chile.

Em 1978, devido a um incidente envolvendo espionagem, as relações entre os dois países voltou a ser tensa. Isso obrigou a Arrau a sair do país novamente. Tal circunstância lhe abriu a possibilidade para conhecer, lecionar e publicar em outros países do litoral norte da América do Sul: Equador, Colômbia e Venezuela. Todas elas nações que formaram parte da Grande Colômbia.

Em 1980, voltou ao Peru e fixou residência fixada em Lima. Voltou a lecionar e a encenar. Também continuou com seu labor de dramaturgo até o seu falecimento em 2017, aos 89 anos de idade.

A pesquisa de doutorado

A investigação se debruçou nas Sergio Arrau em que se relaciona Teatro e História. Foi uma análise das interpretações e ideias propostas em torno da América Latina nas suas peças com tema histórico, considerando seus aspectos temáticos, semânticos, técnicos e artísticos.

Para tanto, analisaram-se quatro textos de literatura dramática escritos entre 1980 e 2004: *Los móviles*, peça de 1981 e que mostra a última tarde que um grupo de exilados passam juntos antes de deixarem o albergue em que moravam provisoriamente; *A Libertadora del Libertador*, de 1983 e que é um monólogo sobre Manuelita Sáenz, amante e companheira de Simón Bolívar; *Santa María del Salitre*, de 1985, que apresenta o massacre dos trabalhadores salitreiros na cidade de Iquique, Chile, em 1907; e *Conquistadores*, de 2004, na qual, a partir da personagem histórica do conquistador Diego de Almagro, *el Viejo*, se mostrará o confuso e instável contexto das Guerras Civis dos conquistadores do Império Inca.

Na delimitação do corpus de pesquisa optou-se por eleger peças cujos enredos tenham exigido, para ser elaborados, pensar sobre a América Latina, a partir do sul do continente e de onde



se fala castelhano. Depois, que nas peças se abordem problemas que envolvam, de alguma maneira, vários países da região. Finalmente, que os tempos nos quais se desenvolvem as respectivas ações dramáticas se relacionem a processos significativos da história latino-americana, ficando estabelecidos da seguinte maneira: as ditaduras militares vivenciadas pelo dramaturgo entre as décadas de 1960 a 1980, o surgimento e os primeiros anos das jovens repúblicas, a consolidação da presença do capital privado e estrangeiro cujo poder foi absorvendo os Estados, e a colisão entre nativos e conquistadores.

Na leitura das peças como interpretação do presente a partir dos anseios integradores, considerou-se uma noção que, embora esteja em constante transformação, surge pouco depois da consolidação das novas repúblicas na América espanhola: a *Patria Grande*; as fragilidades nas identidades nacionais perante a crescente hegemonia do capital internacional e o dinamismo dos referentes identitários, respectivamente

O segundo capítulo da tese: *A Libertadora do Libertador*

179

Em 1983, a efeméride do 24 de julho bicentenário do nascimento de Simón Bolívar em toda a América hispânica, e é o ano em que o dramaturgo chileno-peruano Sergio Arrau, já fincado na capital peruana após um périplo pelo Equador, a Colômbia e a Venezuela, criou a sua obra *A Libertadora do Libertador*.

A peça trata sobre a rotina da já anciã Manuelita Sáenz (Quito, Equador, 1797 – Paita, Peru, 1856), uma mulher rebelde cuja vida se uniu com a de Bolívar desde que se conheceram, em 1822, quando ele entrou, triunfante, após a Batalha de Pichincha, em maio daquele ano. Tornou-se a sua amante e companheira. Na obra, apresenta-se a Manuelita na velhice, em um pequeno e humilde povoado de pescadores no litoral do norte peruano. Ela vende conservas para viver e relata seu passado a quem a venha escutar. Nas suas memórias, são as lembranças ao lado de Simón que ganham ênfase. Na peça, Arrau faz a Manuelita falar de Bolívar.



Porém, e ainda que ela seja a protagonista da obra, o presente trabalho vai se concentrar nas descrições de Bolívar desenvolvidas por Sérgio Arrau na peça e por José María Espinoza Prieto nas suas obras visuais.

José Maria Espinoza Prieto, o pintor da Independência

José María Espinosa Prieto nasceu em Santa Fe de Bogotá no ano de 1796 e morreu na mesma cidade em 1883. De formação autodidata, é considerado um dos mais importantes pintores colombianos e a sua obra está vinculada com a independência do que foi o vice-reino da Nova Granada, no primeiro terço do século XIX. Ele é, também, um artista fundamental para entender o processo de construção da memória visual da independência colombiana.

Em 1811, o adolescente José María ingressa voluntariamente ao exército comandado por Antonio Nariño y Álvarez del Casal, militar e político em cuja homenagem se nomeou o atual palácio presidencial colombiano, “*La Casa de Nariño*”. Este general, em 1813, iniciou a chamada *Campaña del Sur* (1813-1815) contra as forças da coroa espanhola no sul do que hoje é a Colômbia. Jovem e magro, Espinoza foi designado *abanderado* e como tal, tinha a tarefa de portar a bandeira e ir com ela na direção que lhe fora indicada pelo seu oficial. Com essa missão, que era geralmente dada ao mais jovem, participou em ações bélicas que depois levou à tela, algumas feitas a partir de esboços tomados nos campos de batalha, e outras realizadas a partir de suas lembranças de combatente.

A sua obra como artista começa com a sua vida militar, que foi muito conturbada: escapou do fuzilamento quando foi quintado²; adoeceu e foi deixado para a sua recuperação em uma cidade que, logo depois, caiu em poder dos espanhóis e na que é escondido sob o altar de uma igreja durante dias; conduziu as tropas pelas linhas inimigas sem o perceber³. Inclusive, sabe-se que durante a sua prisão, o jovem *abanderado* fez a caricatura de um dos guardas e que ela provocou as

² *Quintadas*, forma de tormento que consistia em formar os prisioneiros em fila e, desde qualquer ponto, contava-se até cinco para fuzilar a quem estivesse nessa colocação.

³ Batalha do rio Palo, acontecida perto de Quilichao, região do Cauca, Colômbia, em 5 de julho de 1815.



gargalhadas dos seus companheiros de cativeiro, ainda que todos sentissem a ameaça do fuzilamento.

Em 1819, foi indultado e lhe foi possível retornar a Bogotá. Devido a que não conseguiu uma pensão como veterano, precisou da sua arte para viver. Fez pinturas sob encomenda de particulares, caricaturas, pintura histórica, retratos de próceres e miniaturas. Várias dessas obras em formato muito pequeno serviram de modelo para a iconografia de personagens da história colombiana.

Em 1928, pouco antes da Conspiração Setembrina - acontecimento de que se falará mais adiante - Espinosa se tornou o retratista oficial de Simón Bolívar, pelo que se lhe deve grande parte da iconografia bolivariana.

Entre 1855 e 1870, Espinosa dedicou-se a pintar as batalhas da Guerra de Independência colombiana, da que participou, pelo que constituem obras de grande valor, ademais de artístico, documental. Além de retratos de próceres e heróis, esse é um dos motivos do seu grande reconhecimento. No conjunto de oito pinturas, *Las batallas de Espinosa*, retratam-se combates em que o artista participou: *Batalla del Alto Palacé* (1813), de 1850; *Batalla de Calibío* (1814), de 1850; *Batalla de Juanambú* (1814), de 1850; *Batalla de Tacines* (1814), de 1850; *Batalla de los Ejidos de Pasto* (1814), de 1850; *Acción del Llano de Santa Lucía* (1821), de 1850; *Batalla del río Palo* (1819) de 1850; e *Batalla de la Cuchilla del Tambo* (1816), de 1860. Os quadros *Batalla de Boyacá* (1819), de 1840 e *Acción del Castillo de Maracaibo* (combate naval em 1823), de 1840 foram realizadas a partir de relatos e outras informações.

Em 1876, e dos relatos do artista ao escritor José Caicedo Rojas, resulta um livro em que se narram as suas vivências de soldado: *Memorias de un abanderado*.

Segundo a pesquisadora Beatriz González:

José María Espinosa es la figura central del arte del siglo XIX en Colombia. Su larga vida, de ochenta y siete años, cubrió casi toda la centuria. De todos los títulos a que se hizo merecedor sólo quiso conservar el de 'abanderado'; no obstante, la historia del arte lo ha



reconocido como ‘príncipe de los miniaturistas colombianos’, ‘creador de una iconografía bolivariana’ y ‘padre de la caricatura’ (GONZÁLEZ, 1998, p. 195).⁴

Será, precisamente, parte daquela iconografia bolivariana de que se tratará neste texto: cinco obras de Espinoza sobre Simón Bolívar.

Simón Bolívar em cinco fragmentos do monólogo de Sergio Arrau e cinco quadros de José María Espinoza.

Há três elementos em relação a Bolívar que se destacam na peça de Arrau e nos quadros de Espinoza: a pele morena, o aspecto franzino e seu deterioro físico e emocional após a Conspiração Setembrina.

Em *A Libertadora do Libertador*, a ação principal da protagonista é dar conta das lembranças para que a memória de Bolívar se mantenha. A Manuelita de Arrau traz, na sua primeira recordação, a magreza, a pele escura e os olhos de Simón:

... Metido en un uniforme vistoso que le quedaba tan ajustadito. Y con esa estampa...¡ay Dios! Delgado, moreno, cabellera renegrida.. Era como para ponerlo en un marco dorado, encenderle velitas y adorarlo. Y yo lo adoré por supuesto. (...) ¡Qué mirada la de Simón! ¡Qué ojos! Sombríos, melosos, empalagosos... Que se clavaban en lo más hondo. Que parecían desnudarla a una. Que... ¡Ay, prefiero no seguir! De puro recordarlo me hace estremecer y se me paran los pelos. Electricidad pura, ¿entienden? Si me parece estarlo viendo... (SUSPIRA). (ARRAU, 2006, p. 38)⁵

Serão também esses traços os que ficaram na memória do pintor como primeira impressão. A investigadora Beatriz González (2004), especialista na obra do artista colombiano, conta que a primeira vez que Espinoza viu Simón Bolívar pessoalmente foi pouco depois da Batalha de Boyacá (1819). Tal informação se encontra no livro de memórias anteriormente citado. O pintor escreve: “*un militar bajo de cuerpo y delgado. A todo el paso de un magnífico caballo cerbuno*”⁶ (apud

⁴“José María Espinosa é a figura central da arte do século XIX na Colômbia. Sua longa vida, de oitenta e sete anos, durou quase a centúria inteira. De todos os títulos que ele mereceu, só quis conservar o de *abanderado*; porém, a história o tem reconhecido como ‘príncipe dos miniaturistas colombianos’, ‘criador de uma iconografia bolivariana’ e ‘pai da caricatura’” (González, 1998, p. 195)

⁵ “... Metido num uniforme charmoso que ficava nele todo apertadinho. E com esse porte... aí meu Deus! Delgado, moreno, cabelos negríssimos... Era como para botar moldura dourada, ascender velinhas e adorá-lo. E eu o adorei, claro. (...) Que olhar aquele de Simón! Que olhos! Profundos, doces, intensos... Que se encravavam no mais fundo. Que pareciam deixar nua a gente. Que... Ai, prefiro nem seguir! Só de lembrar me estremeço... Arrepio!. Eletricidade pura, entendem? Si parece que o estou vendo... (SUSPIRA)” (Trad. nossa)

⁶ “... um militar baixo de corpo e delgado. A veloz galope de um magnífico cavalo castanho escuro...” (Trad. nossa)



ESPINOZA, 1876, p. 260). Essa descrição será frequentemente referida no monólogo de Arrau e com isso já se evidencia uma escolha por uma das imagens dentro da iconografia do Libertador.



Figura 1. José María Espinoza. *Bolívar*. 1928. Grafite sobre papel. 59.5 x 51cm. Localização desconhecida.

Ademais, ela se corresponde com um desenho realizado por José María Espinoza durante a sua primeira tarefa no *Palacio de San Carlos*, sede presidencial. Porém, e ainda que fosse elaborado pelo artista tendo a Bolívar a pouca distância, só conseguiu terminar um primeiro esboço. O tempo



que o modelo podia dedicar a possar para um retrato era muito escasso. Mesmo assim, o Libertador recebeu o trabalho como mostra de admiração por parte do desenhista. (GONZÁLEZ, 2004, p. 22)

Todavia, em tal esboço pode se observar o esmero por capturar o olhar de Bolívar, o que será uma constante na obra de Espinoza. Algo similar acontece na peça de Arrau, como se observa em uma nova alusão da protagonista: “*El! Me parece estarlo viendo... Cuarenta años, aunque parecía de cincuenta, flaco y menudo. ¡Y con esos ojos de caballo árabe!*” (ARRAU, 2006, p.39)⁷

Observa-se, assim, que uma imagem semelhante se configura, tanto na obra dramatúrgica, por meio da voz e reação física da atriz, quanto no desenho. Eis a primeira aproximação que pode ser feita entre ambos os artistas: o escritor coloca esse retrato falado, na voz da sua personagem já na primeira lembrança que ela, na peça, tem do seu amado. O pintor, no desenho feito em 1828, coloca ênfase naqueles traços que marcaram a sua primeira impressão. Isso se repetiu no primeiro esboço que, quase dez anos depois, fez do Libertador, de quem se tornaria retratista pessoal. O desenho referido está reproduzido na Figura 1.

Um *zambo*, um moreno.

O Bolívar de pele escura, cabelo encaracolado e pequeno, franzino se repete na peça de Arrau e na obra de Espinoza: uma miniatura realizada a partir, muito provavelmente, do desenho acima referido. Na cena em que Manuelita fala de uma carta em que Bolívar lhe pede que volte com seu esposo, o inglês James Thorne, que morava em Lima e a quem ela deixou para acompanhar ao Libertador, ela diz ao público:

⁷ “(...) Ele! Parece que o estou vendo... Quarenta anos, ainda que aparentasse ter cinquenta, magro e franzino. E com esses olhos de cavalo árabe! (...)” (Trad. nossa)



¿Qué se habrá creído el zambo? ¿Romper conmigo? Como buen actor de melodrama se lamentaba de que quedaría solo y que únicamente nos consolaría la gloria de habernos sabido dominar en medio del mundo. ¡Grandísimo hipócrita! ¿El iba a permanecer solitario...? ¡Sí, cómo no, con esa mirada de cebú en celo...! (...) Mentira, no soy atea: amo a un Dios de carne y hueso. Para mí no hay otro Dios que mi zambo, ¡qué caray!⁸ (ARRAU, 2006, p. 42)



Figura 2. José María Espinosa. *Simón Bolívar*. 1830. Aquarela sobre lâmina de marfim. Miniatura. Coleção particular em Bogotá.

Observa-se, além de uma nova referência ao olhar de Bolívar, o uso de uma expressão que se emprega popularmente no Peru para se referir a uma pessoa de pele escura e cabelo ondulado e que resulta de uma mistura de europeu, indígena e negro: *zambo*. No emprego dessa expressão

⁸ “O que terá se achado o *zambo*? Ia me deixar? Como bom ator de melodrama se lamentava de que ficaria sozinho e que unicamente nos consolaria a glória de ter-nos sabido conter na frente do mundo. Grandíssimo hipócrita! Ele ia permanecer solitário...? Pois sim, claro, com esse olha de zebu no cio...! (...) Mentira, não sou atea: amo um Deus de carne e osso. Para mim não há mais Deus do que meu *zambo*, ora!”



haveria, por parte da Manuelita de Arrau, mais do que uma descrição física da sua fisionomia. Na escolha feita para dar conta do Libertador, o *zambo* pode ser interpretado como legitimação do filho miscigenado da América por cuja libertação ele lutou. No caso da peça, o termo *zambo*, que em português pode ser traduzido como *jambo* ou como *caboclo*, passa a ser uma operação identitária a partir do emprego particular do idioma, capaz de produzir sentidos afirmativos, auto-referenciais na voz desta personagem.

O Bolívar que Arrau faz viver na memória de Manuela Sáenz aproxima-se também do que as pesquisadoras Maria de Fátima Fontes Piazza e Livia Lopes Neves, no seu artigo *Bolívar entre textos e imagens*, chamam a atenção. Trata-se da descrição feita pelo diplomata brasileiro Argeu Guimarães:

[...] parece-nos mais um caboclo – se nos permitem o deslocado brasileiro do vocábulo – do que um euro-americano. Meão, magro, moreno de cabelo crespo, maçãs salientes, lábios carnudos, olhar móbil e brilhante, resistente e vibrátil como um feixe de nervos e de músculos, ele representa, também pela audácia dos seus ideais e pela vivacidade das suas paixões, um soberbo exemplar de homem de nossas latitudes tropicais, no qual se tivessem fundido e apurado as melhores virtudes e as mais insignes faculdades de uma raça.⁹

186

As estudiosas destacam que essa descrição como sendo um “caboclo”, produto de miscigenação, conferiu à mestiçagem uma conotação afirmativa, positiva, que na imagem de Bolívar enfatiza a diversidade racial da América Latina. Na obra de Espinoza (Figura 2) encontramos uma imagem semelhante.

A saúde frágil de Bolívar que piora após a “Conspiração setembrina”

Em *A Libertadora do Libertador*, o reato da Conspiração Setembrina, ação que tinha como propósito colocar a Francisco de Paula Santander como presidente constitucional. Em 25 de setembro de 1928 os conspiradores invadiram a sede do governo, o *Palacio de San Carlos*, decididos

⁹ GUIMARÃES, Argeu. Bolívar e o Brasil. Em: Suplemento Pensamento da América. Rio de Janeiro: A Manhã, 28 de março de 1943. 1, p. 33. Citado por Piazza e Neves. Disponível em: http://www.pucsp.br/cehal/downloads/textos/textos_congresso/23_07_2010_Ponencia_Maria_de_Fatima_Fontes_Piazza_y_Livia_Lopes_Neves.pdf Visitado em: Agosto de 2014.



a assassinar Simón Bolívar, que salvou-se de morrer Graças a Manuela Sáenz. O apelido *Libertadora del Libertador* foi lhe dado por ele mesmo depois disso.

Quando o levantamento ser sufocado, os rebeldes foram submetidos a julgamento sumário e condenados à prisão, à morte ou ao exílio, como foi o caso de Santander, o principal suspeito de ser o autor dessa ação.

A protagonista narra assim o acontecimento histórico:

Una noche... Noche del 25 de Setiembre, la tengo bien grabada en mis recuerdos... Creo que del año 28. Bogotá dormía bajo la lluvia. Esa insalubre lluvia de Santa Fe de Bogotá. Por las calles empedradas no pasaba nadie. ¿Nadie? La maldad nunca descansa. Una docena de soldados y un grupo de universitarios se desliza hacia el palacio de San Carlos. ¡Abajo el tirano!, gritan los desalmados. Y matan a los centinelas y ayudantes de mi presidente. Simón y yo despertamos con la bulla. Bolívar, enfermo como de costumbre, salta de la cama y busca su espada.

- . ¡No, Simón, son muchos! Tienes que huir en seguida.

Y lo ayudé a saltar por una ventana a la calle. Ventana muy alta, y él que era tan chiquito...ya se pueden imaginar. Felizmente no le pasó nada y se fue corriendo por la calle. ¡Pobrecito! Si lo hubieran visto... ¡Daba una ternura tremenda verlo corriendo con su camisón mojadito bajo la lluvia...! (ARRAU,2006, p.44)¹⁰

Esse foi o início da dissolução da Grande Colômbia. Na composição dramática da peça, esse é também um ponto de virada, pois o que fará a protagonista depois será contar que Bolívar deixa o governo e também a Colômbia. A descrição que ela faz a partir desse ponto enfatiza o deterioro físico do Libertador e novamente menciona os seus olhos: “*Parecía muy viejo y tenía ojos enormes, anormalmente dilatados.*”¹¹ (ARRAU, 2006, p.45)

Espinoza Prieto, também retratou Bolívar tendo o próprio de perto, pois tinha acesso ao palácio presidencial. Devido a isso, levava mensagens a Manuelita, em desenhos. Também o pintor mostrou, nas suas obras, o processo de enfraquecimento físico, em época previa à partida da capital colombiana. Nos desenhos em que aparece de civil, doente, murcho e desesperançado, pode-se notar o cuidado com a dramática expressão do rosto, especialmente no olhar. É mediante essas

¹⁰ “Uma noite... Noite de 25 de Setembro, está bem gravada na minha lembrança... Acho que no ano 28. Bogotá dormia embaixo da chuva. Essa insalubre chuva de Santa Fé de Bogotá. Uma dúzia de soldados e um bando de universitários se deslizam em direção do palácio de San Carlos. Abaixo o tirano!, gritam os desalmados. E matam os sentinelas e ajudas do meu presidente. Simón e eu acordamos com o barulho. Bolívar, doente como era costume, pula da cama e procura sua espada a sua espada. - Não, Simón, são muitos! Tem que fugir logo. E o ajudei a pular por uma janela que dava à rua. Janela muito alta, e ele que tão pequenino... podem imaginar. Felizmente nada lhe aconteceu e correu pela rua. Coitadinho! Se houvessem visto... Dava uma ternura tremenda vê-lo correndo de camisola, molhadinho embaixo da chuva...!” (Trad. nossa).

¹¹ “Parecia muito velho e tinha olhos enormes, anormalmente dilatados.” (Trad. nossa)



obras que se pode conhecer o sentimento de abatimento que pesava sobre o Libertador. Espinoza, próximo e amigo, foi testemunha e registrador do seu ocaso. No desenho a seguir, o pintor inclui uma anotação dirigida a Manuelita Sáenz. Era uma mensagem em que Bolívar, enfraquecido, pede a companhia da sua amante.



Figura 3. José María Espinoza. Sem título. 1829. Grafite sobre papel. Casa Museo Manuela Sáenz, Quito.¹²

¹² A dona Manuela Sáenz: Sua Excelência recuperado / após um ataque de bilita / roga à senhora por um pouco da sua / companhia” (Trad. nossa)



O último retrato de Bolívar em vida



Figura 4. José María Espinosa. *Simón Bolívar*. 1930. Tinta em papel. Acervo particular. Bogotá

Quase no final da peça, Manuelita narra a despedida de Simón:

Partió Simón al destierro. No quiso que lo acompañara. Dijo que más adelante... (SUSPIRA). No lo volví a ver. ¡Si hubiera sabido...! La muerte de Simón lejos de mí, en Santa Marta, fue mi fin. Yo siempre decía que no lo iba a sobrevivir. Que si él moría yo también moriría. Verdaderamente lo creí. Y ya ven... Le sobrevivo por más más de veinticinco años. Es decir que cumplí mis bodas de plata...de soledad¹³ (ARRAU,2006, p.45)

¹³ “Partiu Simón para o desterro. Não quis que eu o acompanhasse. Disse que depois... (SUSPIRA). Não mais o vi. De ter sabido...! A morte de Simón longe de mim, em Santa Marta, foi o meu fim. Eu sempre falava que não ia sobreviver a ele. Que se ele morria, morria eu também. Verdaderamente acreditei nisso. Mas, estão vendo... Sobrevivo a ele faz mais de vinte e cinco anos. Quer dizer que fiz as minhas bodas de prata... de solidão” (Trad. nossa).



E a última visão que ela teve de Bolívar deve ter sido muito próxima da reproduzida na Figura 4.

“... a tua obra é imortal”

Na penúltima cena do monólogo, Manuelita conta à plateia que cartas a ela escritas por Bolívar se perderam, mas celebra que há algo que não perece:

Las cartas de amor de Bolívar se perdieron en la fumigación que se hizo en la casa después de mi muerte. Desaparecieron. Todo se fue... Se va... Desapareció... Así es la vida. Mejor dicho: así es la muerte. No queda nada... He construido en el viento; he arado en el mar’, dijo Bolívar. No es así, Simón, tu obra subsiste y crece. Los pueblos del continente bendicen tu nombre, porque tu obra es inmortal.¹⁴ (ARRAU, 2006, p. 49)

Na peça, a ênfase na fraqueza física de Bolívar, é contrastada com a dimensão do seu sonho regional, passa a condizer, por analogia, com a vontade unificadora que caracteriza a América Latina como conceito: a debilidade de tal ideia integradora estaria precisamente em sua vulnerabilidade, mas sua fortaleza estaria na sempre renovada possibilidade de realização. Um anseio sempre latente.

Pelo que se refere à cronologia das obras de José María Espinoza, pode-se pensar também em uma narração que se encerra muitos anos após a morte do Libertador. Em 1855, o artista realiza uma obra de grande formato, de tamanho heroico. Nela, aparece sereno, em pé e com esbelta maturidade. Veste o uniforme de gala – o chamado “uniforme papagaio” -, o “uniforme que ficava nele todo apertadinho”, nas palavras da Manuelita de Arrau. Está armado e as espolas pressas às suas botas remetem à primeira imagem que o jovem Espinoza teve dele: um homem pequeno e delgado que cavalga velozmente. O antigo retratista oficial mostra um Bolívar saudável, mas com uma leve palidez que não esconde o moreno da sua pele. Seu olhar é firme e está como emoldurado por definidas e grossas sobranceiras. Não há nele mais atributos do que os seus braços cruzados. O

¹⁴ “As cartas de amor de Bolívar se perderam na fumigação que fizeram na casa depois da minha morte. Sumiram. Tudo se foi... Se vai... Esvaeceu... A vida é assim. Ou melhor: a morte é assim. Não resta nada... “Tenho construído no vento; tenho arado no mar”, disse Bolívar. Não é assim, Simón, a tua obra subsiste e cresce. Os povos do continente abençoam o teu nome, porque tua obra é imortal.” (Trad. nossa)



sonho da Grande Colômbia se insinua nas cores que predominam na obra: vermelho, azul e amarelo, as cores das bandeiras venezuelana, colombiana e equatoriana.



Figura 5. José María Espinosa. *Simón Bolívar*. 1855. Óleo. Palacio de Miraflores, Caracas

O referido quadro se encontra, atualmente, no Palácio de Miraflores, sede do governo da República Bolivariana de Venezuela (Figura 5).



Considerações finais

Como foi exposto no início do presente escrito, trata-se de um texto ainda preliminar. Tem como única pretensão apresentar materiais levantados, informações reunidas e algumas reflexões esboçadas até o memento da sua redação. Tudo o que será desenvolvido em um futuro trabalho acadêmico na forma de artigo.

Surgiram algumas inquietantes questões. Por exemplo, que em ambos os artistas haja uma cuidadosa ênfase na contradição entre uma saúde frágil e um forte temperamento, entre um corpo franzino e uma firme determinação, entre um homem pequeno e um grande ideal. Outra, é que tanto o dramaturgo quanto o pintor tenham buscado dar conta do olhar e dos seus sentimentos de Bolívar, assim como da presença de Manuelita Sáenz momentos dramáticos: uma tentativa de assassinato e a solidão em que ele, doente, encontra-se durante o seu último período em Bogotá. E mais uma: que Arrau e Espinoza tenham se preocupado em encerrar, um a peça e outro a sua iconografia bolivariana, com uma transcendente do Libertador.

Pode-se, todavia, encontrar traços comuns entre o autor teatral e o artista visual, a pesar do século e meio que o separa: os dois tiveram uma passagem pela vida militar, ainda que no caso de Arrau esta não se desse durante uma guerra. Também, um humor que os acompanhou até em momentos difíceis. Ambos, longevos, transitaram pela escrita e pelas artes plásticas (Arrau teve formação, ainda que inconclusa, em Belas Ares e em Arquitetura e Espinoza escreveu as suas memórias com particular beleza literária).

É bastante provável que Arrau, assíduo frequentador de museus, haja fruído da obra de José María Espinoza durante a sua permanência em Bogotá, nos finais da década de 1970. Se assim fosse, um diálogo haveria se estabelecido. O futuro estudo que começa com o presente texto se inspira, também, nessa possibilidade.

À guisa de encerramento, uma lembrança: em entrevista concedida em 2012, Sergio Arrau manifestou que gostava de escrever sobre personagens históricas que tenham se atrevido a fazer o que ele teria gostado de viver. Certamente, e não só pelas suas aventuras como soldado ou o seu humor como caricaturista, mas também pela sua sensibilidade para pintar a Bolívar, o hispano-



americano José María Espinoza bem poderia ter sido a grande personagem de alguma peça do dramaturgo chileno-peruano.¹⁵

Referências

ARRAU, Sergio. *Teatro Escogido*. Lima: UPIGV, 2006.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *La Independencia en el Arte y el Arte en la Independencia*. Colección Bicentenario, Bogotá: Ministério de Educación Nacional, 2009.

ESPINOZA, José María. *Memorias de un abanderado*. Bogotá: Imprenta de El Tradicionista, 1876.

GONZÁLEZ, Beatriz. *José María Espinosa: Abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá: Museo Nacional/Banco de la República/El Ancora editores, 1998.

GONZÁLEZ, Beatriz. et Al. *El Libertador Simon Bolívar, Creador de repúblicas: Iconografía Revisada del Libertador*. Bogotá: Museo Nacional de Cultura, 2004.

GUERRERO, Manuel. *A dramaturgia como âmbito de discussão histórica: Reflexões sobre América Latina em quatro peças de Sergio Arrau entre 1980 e 2004*. 2015. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2015.

MURANO, Ana Flora. D. Pedro I: Uma análise Iconográfica. Campinas: UNICAMP, 2013.

ROBLEDO PÁEZ, Santiago. *Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX: ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas*. Historia y sociedad, Bogotá, 34. 77-102. Jan-Jun. 2018.

¹⁵ ARRAU, Sergio. Entrevista registrada em áudio concedida a Manuel Guerrero em seu domicílio em 26 de março de 2012.



Arte, loucura e liberdade na obra de Solange Gonçalves Luciano¹

Mário Eugênio Saretta²

Resumo

Solange Gonçalves Luciano é uma artista com trajetória marcada por internações temporárias em instituições psiquiátricas e pelo encontro com a arte como um modo de comunicação efetivo. Suas obras misturam músicas, palavras, pinturas e performances. A partir de uma pesquisa que acompanha o processo e valoriza o contato direto com a artista, analisarei sua produção poética como um modo de assumir a posição de quem é capaz de narrar sua própria história e, assim, romper com o silenciamento que tantas vezes lhe foi imposto.

Palavras-chave: Solange Gonçalves; Vestes Falantes; Arte e Loucura; Artivismo.

Este artigo analisa obras de Solange Gonçalves Luciano interessado em sua produção poética e política, especialmente no que se refere às condições de expressão forjadas em sua trajetória marcada por internações psiquiátricas. Conheci a artista em Porto Alegre, no início da década de 2010, na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, um ateliê fundado há mais de trinta anos dedicado à produção expressiva de moradores e público externo à instituição psiquiátrica. Neste ambiente, realizei pesquisas etnográficas e um documentário longa-metragem intitulado Epidemia de Cores (SARETTA, 2016), lançado nos cinemas em 2016, do qual a artista foi uma das protagonistas. Nesta época, ela ainda não desenvolvia projetos em pintura, atividade a qual irei priorizar nesta minha análise, ainda bastante descritiva, que valoriza o processo poético e a interlocução direta com a artista.

Sua produção expressiva já surgiu marcada pela condição de usuária de serviços de saúde mental, como irei abordar mais detalhadamente à frente. Cabe destacar que há um impacto particular da produção artística dentro de espaços institucionais de pretensão tratamento psiquiátrico no mundo da arte brasileiro – destaco a repercussão das produções do ateliê de pintura criado pela psiquiatra Nise da Silveira junto com o artista Almir Mavignier e, especialmente, a receptividade

¹ Artigo decorrente de minha apresentação no Seminário CWB_Latina – I Colóquio Internacional de Arte desde a América Latina, realizado em Curitiba em junho de 2022.

² Cientista social, mestre e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é professor do curso de Bacharelado em Artes Visuais da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, vinculada à Universidade Estadual do Paraná (EMBAP/UNESPAR). E-mail: msaretta@gmail.com



da produção artística de Arthur Bispo do Rosário (RIVERA, 2019). Obras advindas desse tipo de contexto foram tradicionalmente categorizadas pela condição de *outsider* (ZOLBERG, 2017), frequentemente associadas a adjetivos, tais como arte bruta, *naif* ou mesmo marginal, categorias que não irei explorar aqui visto que minha atenção estará voltada ao modo como Solange Gonçalves se utiliza da produção artística para narrar sua trajetória e acionar, de diferentes formas, a dimensão política de sua obra.

Se a emergência de sua produção esteve em grande medida ligada ao contexto da arteterapia, logo passou a assumir uma forma de denúncia e, sobretudo, luta política explícita, produzindo materiais para eventos ligados à Luta Antimanicomial e ao Dia da Consciência Negra. Mais próxima de uma saída de emergência do que de um divã, sua obra insiste em produzir rupturas. Para os fins da análise que me proponho aqui, parece-me mais interessante pensá-la como uma produção minoritária que extrapola o registro da arteterapia e adentra o mundo da arte contemporânea mesmo sem reivindicá-lo explicitamente, embora a autora reconheça-se enquanto uma artista. Além de ter uma circulação ainda restrita, penso que sua obra é mal compreendida quando tornada inteligível dentro de parâmetros da saúde como um exemplo de superação, o qual, em circunstâncias específicas, é até mesmo um recurso utilizado pela artista para falar de si conforme a identificação dos espectadores – sobretudo, no caso de serem profissionais em formação na área da saúde mental.

A palavra oral ou escrita, por vezes em forma de música, foi sua forma inicial predominante de expressão artística e é por meio de suas próprias palavras que darei continuidade à apresentação da artista com um trecho de uma poesia que compôs para interpretá-la em um grupo de teatro.

Meu nome é Solange, estou aqui para contar que desde minha juventude no mundo psiquiátrico tive que mergulhar. Uma pá de internação em CAPS, manicômios, onde recordar de alguns maus tratos até hoje me faz chorar (...) No passado o mal trato me visitou, pois alguns seres da saúde despreparados, o meu ser quase calou. Me meteram dentro de uma sala de observação pois me recusei tomar uma medicação que eu sabia me fazer mal. Foram logo chamando os guardas, avistei de longe as amarras e as injetáveis com a qual o meu corpo seria contido. Quando eu acordei, inspirações na minha mente a mil, pedi que me alcançasse um lápis e um papel, **todo mundo ali, mas ninguém me ouviu!** Quando num gesto de livre expressão, eu fui no banheiro, caguei e juntei minha merda com a própria mão e passei a aprisionar na parede o que me vinha na mente. Vejam só o que fazem com a gente, estes caçadores de mentes doentes! (*grifos meus*)



Gostaria de destacar o pedido de materiais para escrever naquela condição de um corpo objetificado, submetido aos procedimentos de contenção. O ato de assumir-se na condição de sujeito, aquela capaz de narrar sua própria história, sequer fora censurado: o pedido lhes fora indiferente. Com vestígios do próprio corpo, a artista associa poeticamente o ato de aprisionar na parede a libertação expressiva e referencia um verso de outra composição, na qual enuncia: “Caçadores de mentes doentes, vocês até podem ser/ Mas a verdade que está aqui com a gente /quem é capaz de entender?”. A pergunta a posiciona no papel de *sujeito* que não está apenas sujeição, pois questiona. Na continuidade, sugere: “Somos um desafio para muitos de vocês, mas os desafiados é que vão ter que nos entender” e, enaltecendo a Reforma Psiquiátrica Brasileira³, anuncia: “Nossa metamorfose podes ver acontecer/ esta é a fusão do meu ser e o seu saber”.



Figura I – Solange Gonçalves, *Caçadores de mentes doentes* (56x76cm). Em suas primeiras pinturas, Solange dedicava-se à transcrição de sua obra poética desenvolvida em textos, poemas e canções. A pluralidade de rostos e o uso da primeira pessoa do plural indica uma fala que se pretende coletiva.

³ A Reforma Psiquiátrica é um projeto que modifica a orientação do modelo de atendimento em saúde mental no país. O projeto de lei federal da reforma psiquiátrica é do ano de 1989, mas foi homologada pelo Presidente da República somente em 2001. O estado do Rio Grande do Sul, local de residência da artista, teve sua promulgação de lei estadual no ano de 1992.



Sua produção artística me parece marcada pela condição ser capaz de produzir testemunho a partir de uma condição passível de ser compreendida pela subalternidade. Em um ensaio clássico, a respeito de um cenário específico em torno da imolação de viúvas na Índia, Gayatri Spivak (2010) questionava se a pessoa subalterna poderia falar. O título da tradução portuguesa me parece mais perspicaz que o da edição brasileira ao questionar a possibilidade da subalterna tomar a palavra. E é isso que gostaria de sugerir à frente, o ato de poeticamente Solange Gonçalves *tomar a palavra* por meio da arte, a tal ponto que sua arte por meio da palavra também perderá protagonismo ao explorar outras formas de expressão, as quais mantêm a centralidade do corpo.

Sem me ater ao argumento Spivak, o que me interessa aqui é posicionar alguns desdobramentos colocados por Grada Kilomba (2019), influenciada pela obra *Pele negra, máscaras brancas* de Frantz Fanon (2020). Kilomba chama a atenção para a escravizada Anastácia com a máscara do silenciamento, também usada para evitar a alimentação não autorizada pelos donos dos engenhos ou até mesmo o consumo de terra, como prática de suicídio. A máscara representaria o colonialismo como um todo e permitiria que investiguemos regimes de silenciamento e seus efeitos sobre quem pode falar, o que acontece quando se fala e sobre o que se pode falar (KILOMBA, 2019, p.33). Mesmo na presença da máscara, Conceição Evaristo – escritora que cunhou o termo “escrivivência” – sugere a resistência de quem fala pelos seus orifícios e, assim, seria capaz de estilhaçá-la: “Aquela imagem de escrava Anastácia (aponta pra ela), eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada”⁴.

A produção do silenciamento e a necessidade de fala têm sido tema de obras de artistas visuais afro-diaspóricos brasileiros contemporâneos, como em *Gargalheira* de Sidney Amaral, *Bastidores* de Rosana Paulino e *Monumento à Voz de Anastácia*, no qual o artista visual Yhuri Cruz concebeu a representação de Anastácia sem a máscara na qual costuma ter sua imagem associada, marcando na obra a sua condição de sujeito. Convém destacar que importantes análises sobre visibilidade e silenciamento das produções artísticas visuais no Brasil de pessoas negras têm sido

⁴ Conceição Evaristo em entrevista a Djamila Ribeiro, 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/> (último acesso em 15.09.2022).



publicadas nos últimos anos – destaco aquelas realizadas pelo curador e antropólogo Hélio Menezes (2018) e pela artista e pesquisadora Renata Felinto Santos (2016).

Nesse sentido, ainda que a artista à qual dedico minha análise não conhecesse tais obras visuais – as quais foram apresentadas por mim a ela em um momento de diálogo quando eu lhe expunha a análise que eu iria apresentar neste congresso –, não posso deixar de destacar a relevância de articulá-las à produção de Solange Gonçalves dado o contexto histórico e social brasileiro. A condição na qual a artista costuma ser subjetivada pelas instituições ao longo de sua vida está condicionada por marcadores sociais de gênero, raça, classe, etariedade e saúde mental, a saber, como mulher, negra, periférica, psiquiatrizada, marcada por diversificados procedimentos de silenciamentos institucionais.

Inspirado pela citação acima de Conceição Evaristo, gostaria de analisar o que me parece que pode ser compreendido como um processo de estilhaçamento de contenções institucionais produzido por Solange Gonçalves. Passo, então, a exibir sua produção a partir da obra na qual ela representa Anastácia à esquerda e, ao centro, sua família. Inspirada nas memórias de sua mãe, a artista conecta a dimensão racial com a favela onde vive atualmente em sua casa própria.



Figura II – Solange Gonçalves, *A cor do poder* (153x237cm). Foto do autor.



Ao analisar a estrutura arquitetônica do centenário Hospital Psiquiátrico São Pedro, instituição na qual passou por curtos períodos de internamentos e que atualmente frequenta somente em função da referida Oficina de Criatividade, a artista me contou que havia percebido que mãos negras, ainda que eventualmente libertas, teriam o erguido. Fundado em 1874, este hospital psiquiátrico surgiu como o precursor hospício do que viria a ser o atual estado do Rio Grande do Sul. Assim, associando a contenção dos corpos escravizados e a submissão do corpo por condições abusivas de tratamentos psiquiátricos, Solange Gonçalves se autorretratou na condição de fugitiva assumindo-se como “Ex-crava” dado sua condição de “Sobrevivente dos escombros manicomialis”.



Figura III – Solange Gonçalves, *Ex-crava Sol* (72x62cm). Foto da artista.

Em outras pinturas, a angústia se perpetua, um dos autorretratos sugere desespero. Não mais correntes, mas mãos amarradas próxima a símbolos da estrutura manicomial do referido hospital psiquiátrico. As palavras acionam a dimensão jurídica relativa à lei da reforma psiquiátrica brasileira.



Figura IV – Solange Gonçalves, *Não nos dispam de nossos direitos* (97x194cm). Foto do autor.

Ferros, vitrais e tijolos constituem a obra, mas sua materialidade é macia para dobras e aparece na imagem amassada porque a artista a carrega consigo para eventos em favor dos direitos de usuários e usuárias da saúde mental. Diferentemente de uma obra que preveja a circulação em paredes de museus, a ausência de molduras permite que as obras sejam carregadas por meio do transporte público utilizado rotineiramente pela artista. Inclusive, a ausência desta preocupação se reflete, por exemplo, no fato de que as medidas das obras foram feitas pela primeira vez a meu pedido, assim como os títulos de algumas das obras referenciados nas legendas não são necessariamente fixos.

200

Cabe destacar aqui dois aspectos biográficos relevantes para a análise. O primeiro deles se refere à capacidade de expressão por meio da fala, sobre a qual Solange Gonçalves afirmou em *Epidemia de Cores* (SARETTA, 2016):

Nem sempre eu fui assim falante! Eu tinha até um problema em minha coluna porque eu só falava assim olhando para as pessoas, olhando para o chão, não olhava para as pessoas ou então era tudo sim, sim, sim, não, não, não. Não entrava em detalhes! E hoje em dia, para mim, como eu tive dificuldade de não ser entendida e eu percebi que estava dando problema, por isso que hoje em dia eu esmiúço tudo. Se a pessoa não me entendeu, me pergunta, e eu declaro item por item, porque faço questão de ser entendida.



Além do seu desejo de comunicação, é preciso destacar que a artista conta que chegou a queimar cinco documentos de identidade ao longo de sua vida em busca de não deixar vestígios de sua existência. Atualmente, além de ter-se desfeito desta pretensão, costuma registrar em fotografias os eventos dos quais participa e se recusa a vender suas obras porque as entende como um símbolo de sua capacidade e de uma luta coletiva que não deveria ficar restrita a um único comprador. É por meio da expressão artística que a Solange Gonçalves parece ter conseguido efetivar-se como narradora de si. Assim, histórias que havia narrado em versos e em prosa passam também a ser o centro de alguma de suas pinturas, como a exibida a seguir.



Figura V – Solange Gonçalves, *Contenção Manicomial* (147x207cm). Foto da artista.

Solange Gonçalves pintou-se sobre um leito que contém o nome das instituições às quais já esteve internada. Os membros do corpo amarrados, a boca contida e uma seringa *cravada* em sua perna. Corpo submisso aos procedimentos de contenção, ainda que algumas outras mãos estejam em seu entorno com aparente intuito de prestar auxílio. Na pintura, reivindica por escrito uma sociedade sem manicômios, mas, mais do que isso, sem práticas manicomiais, porque reconhece o aprisionamento dos corpos e da expressividade também em instituições renovadas por novos modelos de tratamento de saúde mental decorrente da própria Reforma Psiquiátrica. A situação



retratada havia sido descrita por ela, muitos anos antes, na forma de um rap que reproduzo parcialmente abaixo:

Vamos falar de uma mina, que durante muito tempo estava nas mãos da medicina. Seu estado cruel, sua vida um papel que parecia se rasgar a qualquer momento, tudo isso dependia do vento. (...) Se ela é adulta ou é criança, para a Pretinha Sô, isso não tinha importância. Ela não conseguia ficar parada, deixando as enfermeiras um tanto irritadas, chateadas, preocupadas ou até descontroladas. Mas o pior, mano, estava pra vir, pra essa pretinha parar só fazendo ela dormir. Haldol, imipramina, diazepam, levozine, qualquer injetável. O importante era deter aquela mina, êta pretinha incansável. Lhe cravaram num braço, em seguida nos dois, mas a mina era forte e não queria apagar. Trouxeram mais uma dose e lhe aplicaram na perna, e a mina já gaguejando, enrolando a língua, admitiu, já era. Quando acordou ainda estava contida. A revolta e o ódio tomaram conta da mina, pois não compreendia tal incompreensão, por parte daqueles que não lhe decifravam a razão.

Corpo indócil, capaz de descontrolar até mesmo quem se colocava no papel de tratá-lo. Destaco que a artista não costuma se contrapor à possibilidade ou ao auxílio de um tratamento psiquiátrico, mas sim ao modo como ele é implementado. É contra a objetificação de seu corpo que Solange se revolta e busca assumir a condição de sujeito por meio da expressividade, seja de uma escrita testemunhal em seus cadernos, seja em forma de música, poesia ou pintura. A arte como recurso que reivindica e efetiva-se como aquela capaz de contar também a sua própria história, para além de registros institucionais. E foi construindo esta condição de enunciação que a artista encontrou na própria materialidade das pinturas a possibilidade de constituir o que denominou de *Vestes Falantes*, uma série de pinturas em vestimentas compradas em brechós que lhe lembravam roupas condizentes com aquelas utilizadas em internações hospitalares. O título foi inicialmente inspirado pelo som ruidoso produzido pelo cetim após ter sido pintado, porém foi assumindo outras referências.

Já a obra inicial foi concebida pela artista enquanto dispositivo multimídia. Tendo em vista que sua participação nos eventos de organizações sociais tinha de ser curtas para que outros ativistas também se pronunciassem, Solange Gonçalves passou a elaborar obras que pudesse vestir ao mesmo tempo que declamaria um poema ou cantaria uma de suas composições. Cabe ressaltar que, em outro contexto de pesquisa, anos atrás, ela havia me contado que, diante da restrição de tempo das consultas terapêuticas financiadas pelo Sistema Único de Saúde, passara a falar mais rápido para



que fosse possível usufruir do tempo com maior extensão de relato, no entanto, tal característica foi tomada pelo profissional de saúde como um sintoma de ansiedade.

No caso das vestes, parece ter sido mais bem sucedida em seu propósito original que foi logo desenvolvido para outros fins, constituindo-se em uma série de mais de dez peças utilizada de maneira coletiva em performances e movimentos sociais ligados à promoção da saúde mental.



Figura VI – Solange Gonçalves, *Sobrevivente dos escombros manicomiais* (122x64cm). Obra da artista (frente e verso) vestida pela mesma. Foto do autor (ver SARETTA, 2020).

Na obra reproduzida acima, Solange Gonçalves se declara “Sobrevivente dos escombros manicomiais”. A vestimenta tem autorretratos em situações nas quais está com as mãos amarradas, há medicamentos diversos e o hospital psiquiátrico pintado de rosa, devido a uma fala de um participante de *Epidemia de Cores* que sugeria no documentário que as paredes do local deveriam assumir esta coloração.

As obras da série *Vestes Falantes* passaram a ser feitas em diferentes tamanhos, tendo em vista a inclusão também de corpos muito gordos ou magros, considerando-se, especialmente, que estes são possíveis efeitos corporais do uso de alguns medicamentos psiquiátricos. Tais vestes só se assumem inteiras ao serem vestidas. Obras-testemunhas, também elas sobreviventes dos escombros manicomiais, agenciam corpos que, aos vesti-las, parecem compor mais uma etapa do gesto originário de *tomar a palavra* por meio delas.



As primeiras vestimentas foram dedicadas a homenagear a psiquiatra Nise da Silveira, figura ilustre devido ser uma das precursoras em instituir a atividade de pintura em hospitais psiquiátricos com características manicomial. Logo em seguida, Solange Gonçalves passou a criar autorretratos e, ao longo do tempo, inserir outros nomes em novas obras, como forma de homenagem a participantes da referida Oficina de Criatividade e do grupo de teatro chamado Nau da Liberdade, do qual é uma das integrantes. Em uma de suas mais novas produções, referencia o que chamou de “artistas loucos” e retratou na parte da frente Natália Leite, uma moradora do hospital psiquiátrico recentemente falecida, vestindo o manto de Bispo do Rosário; e, na parte de trás, o próprio Bispo do Rosário é retratado, porém utilizando-se de uma das *Vestes Falantes* que possui o autorretrato da própria pintora.

Entendo que suas obras, mesmo quando criadas na urgência de uma política com finalidade ativista, passam por frestas e, para além de qualquer relação terapêutica originária, adentram a arte contemporânea, movimento para o qual acredito que minha própria análise também contribui.

Para concluir, vou me referir a uma das produções mais recentes da artista feita neste ano de 2022. Especialmente após o retorno das atividades suspendidas pela pandemia de COVID-19, ela passou a adentrar ambientes do referido hospital psiquiátrico que estavam, em princípio, abandonados ou até mesmo interditados devido à precariedade da estrutura física e realizou neles vídeo-performances, filmadas com seu próprio celular. Nos dias que sucederam a morte de Natália Leite, à qual havia sido dedicada uma das *Vestes Falantes*, Solange Gonçalves pulou uma janela e adentrou a antiga “Sala de Anatomia”, onde havia uma câmara fria, aparentemente desativada, para o armazenamento de corpos humanos. Gravou-se a si mesma pulando a janela, descreveu o ambiente e anunciou para a câmera que iria desenvolver uma performance naquele espaço utilizando-se de um caixão que vira pela janela.

Neste local, aproveitou-se pela iluminação da janela, que deixava listras paralelas na parede, e gravou sua sombra projetada na parede enquanto dançava e cantava uma canção que dizia: “Sol, onde foi que se escondeu, por que será que não fui eu que te ajudou a sair daí?”. Em pleno devir, a artista improvisava interagindo com o ambiente, enquanto preparava-se para o que seria a



performance anunciada, a qual deu início utilizando-se de um tecido semitransparente que havia levado consigo.

Explorando a textura do tecido e um enquadramento em plano fixo que estrategicamente aproveitava-se da composição precária do ambiente, em completo silêncio, Solange Gonçalves encena seu próprio velório, levanta-se do caixão que havia no local e, em frente à câmera, se debate dentro do tecido, desvencilhando-se lentamente – *nossa metamorfose podes ver acontecer* –, rolando no chão, inicialmente livrando a cabeça do tecido, depois cada um dos braços, até que se despe por completo. Nua, esfrega seu corpo, gira e reproduz a postura curvada da coluna, inspirada em uma moradora do hospital psiquiátrico, conforme me explicou posteriormente. Solange olha a câmera, deixando seu olho cobrir a totalidade do enquadramento – sujeito que observa –, aponta à(o) espectador(a) e depois caminha com as costas arqueadas até o caixão, ao qual olha-o internamente e com faz um sinal de quem não encontra nada ali dentro. Ela some de cena e volta apenas para dar algumas voltas em torno do caixão, o corpo arqueado em uma leve corrida, até sair de cena novamente, concluindo a vídeo-performance de aproximadamente oito minutos.

Sem pronunciar nenhuma palavra, em silêncio, estilhaça – mais uma vez – o próprio silenciamento. O que me cabe ressaltar aqui – neste meu primeiro esforço analítico de sua obra, o qual é parte de uma pesquisa ainda em desenvolvimento – é o gesto: sobrevivente que testemunha; pela arte, constrói sua política. É sua própria arte que faz que “todo mundo ali” lhe ouça.

Referências Bibliográficas

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. *Histórias Afro-Atlânticas*. Volume 2. Antologia. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; Masp, 2018.

RIVERA, Tania. Loucura e arte no Brasil: da expressão ao delírio como política da singularidade. *Revista Convocarte*, nº11: Arte e Loucura - arte em asilo, arte bruta e história da arte, 2020.



SANTOS, Renata Aparecida. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas* – estudos de produções e de poéticas. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2016.

SARETTA, Mário Eugênio. *Epidemia de Cores* (70min, HD), 2016.

_____. Vestes falantes: arte e loucura na obra de Solange Luciano. *Anuário Antropológico*, v. 45, n. 3, p. 327-338, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZOLBERG, Vera L. Arte outsider: transformando a margem em centro. *Revista Nava*, v. 2, n. 2, p. 296-306, 2017.



Regionalização da arte latino-americana: uma perspectiva a partir da participação chilena na I Bienal Latino-americana (1978)

Raíza Cavalcanti¹

Yasmin Fabris²

Aldo Ramella³

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a participação chilena na I Bienal Latino-americana de São Paulo em 1978, articulando a escolha dos(as) artistas com o contexto de repressão ditatorial vivenciado no país e, ainda, com a interferência estrangeira nas políticas estatais do Chile de natureza liberais. Durante a Bienal, a questão da identidade latino-americana e a busca por uma visualidade própria na região foram os principais temas de debate, provocando uma variedade de polêmicas, por um lado, e deixando em evidência uma dimensão geopolítica de disputas, por outro. Para elaborar esta reflexão, temos como estratégia metodológica a pesquisa documental, realizada em arquivos localizados no Chile (Museo Nacional de Bellas Artes e Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile) e no Brasil (Centro Cultural São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo e Instituto de Estudos Brasileiros/IEB-USP). Os documentos localizados nesses repositórios indicam que houve um esforço, por parte dos comissários chilenos, de distanciar a produção visual do país da temática do evento, sustentando uma noção de arte oficial alinhada com ideais cosmopolitas e ocidentais.

207

Palavras-chave: Arte Latino-americana; I Bienal Latino-americana de São Paulo; Arte e ditadura.

1. Introdução

Em 1978, ocorreu um fato inédito no interior do evento de arte mais importante da região: a famosa e cosmopolita Bienal Internacional de São Paulo decidiu realizar, pela primeira vez, uma

¹ Professora do Departamento de Publicidade e Imagem da Universidade de Santiago de Chile (USACH). Dra. em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, mestre em sociologia (UFPE), cientista social (UFPE) e jornalista (UNICAP). É pesquisadora associada do Núcleo de Sociología del Arte (Departamento de Sociología da Universidad de Chile) e membro do Grupo de Pesquisa em Teoria e História do Design (UFPR). Dirige o projeto de pesquisa "La participación chilena en la I Bienal Latinoamericana" financiado pelo Fondo Nacional de las Artes del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). e-mail: raiza.ribeiro@usach.cl

² Professora do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná. Doutora em Design pela Universidade Federal do Paraná e Doutora em regime de cotutela em Ciências Sociais na Universidad de Chile. Pesquisadora do Núcleo de Sociología del Arte (Universidad de Chile), do Núcleo de Artes Visuais - NAVIS (UNESPAR) e do Grupo de Pesquisa em Teoria e História do Design (UFPR). É investigadora do projeto de pesquisa "La participación chilena en la I Bienal Latinoamericana" financiado pelo Fondo Nacional de las Artes del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). e-mail: yasmin.fabris@ufpr.br

³ Professor da Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile (UCSH) e da Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile (UFT), Mestre em Historia del Arte Latinoamericano pela Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina (UNSAM). Autor do livro *De la patria y otros horrores: Una mirada a la obra de Victor Hugo Codocedo* (Edit. Cuarto Propio, 2020). É investigador do projeto de pesquisa "La participación chilena en la I Bienal Latinoamericana" financiado pelo Fondo Nacional de las Artes del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). e-mail: aramellao@ucsh.cl



edição especialmente voltada para a América Latina. Sob o tema geral “Mitos e Magia”, a I Bienal Latino-americana se propunha a “indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região imensa do Continente Americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades” (FUNDAÇÃO BIENAL, 1978, p. 20).

A Bienal regional, planejada para ocupar os intervalos entre as "Bienais Nacionais", teve uma única edição e recebeu fervorosas críticas. Se parte do meio artístico brasileiro apoiou o evento antes da sua realização, após a montagem, com os problemas de organização suscitados na execução do evento, a mostra configurou-se como uma frustração na tentativa de um diálogo regional nas artes (COUTO, 2019). Um volume importante das críticas ao evento se concentrou no modo como a escolha do tema "Mitos e Magia" - que deveria orientar as articulações imagéticas produzidas por meio da exposição - foi articulado na Bienal. E além do tema geral, os envios nacionais deveriam enquadrar-se em subdivisões que buscavam organizar a produção visual da América Latina nas tipologias *indígenas*, *africanas*, *euroasiáticas* e *mestiças*, questão que provocou desconforto entre os países e artistas participantes.

Mesmo com as críticas, o evento contou com a participação de 13 países, incluindo as regiões sul, central e o Caribe. Apesar de conter uma série de exclusões e não dar conta de toda a variedade cultural e linguística do continente (o caribe inglês e francês não contou com nenhuma representação, por exemplo), a seleção de países participantes buscou apresentar um panorama geral da América Latina e de sua produção cultural, tentando aproximar o sul do continente às regiões central e caribenha.

De modo particular, a participação chilena, ao contrário de outros países como Argentina, Brasil e México, foi pouco expressiva. Foram enviados apenas dois artistas, Carmen Aldunate e Juan Egenau, com 24 e 16 obras, respectivamente. A presença no evento recebeu algumas tímidas notas nos jornais chilenos e a própria comissária representante nacional, Nena Ossa⁴, comentou em

⁴ Nena Ossa Puelma (Santiago de Chile, 1922 - 2019) foi diretora do Museo Nacional de Bellas Artes entre 1978 e 1990. Licenciada em História da Arte pela Universidad de Chile, atuou como jornalista e crítica de arte em importantes periódicos do país, como a Revista PEC e os Jornais El Mercurio e La Nación/ Entre os anos 1974 e 1978 ocupou o cargo de Secretária de Relações Culturais da Secretaria Geral do Governo, durante a ditadura de Pinochet. Foi autora dos livros *Museo Nacional de Bellas Artes* e *Mujer Chilena en el Arte*.



artigo publicado no periódico *El Mercurio* que a participação do país distanciava-se do tema geral do evento.

Deste modo, houve, por parte do envio chileno, a compreensão da ausência de diálogo entre a arte chilena e as visualidades regionais, de modo que a produção nacional identificada como "superior" vinculava-se mais às correntes artísticas do norte global do que com a visualidade promovida pelas culturas popular ou pela produção ameríndia presente no território. Desse modo, as obras de Egenau e Aldunate foram atreladas à divisão *euroasiática* que, segundo o catálogo do evento, tratava dos Mitos e Magia de "influências europeias ou asiáticas transformadas e integradas à cultura latino-americana". (FUNDAÇÃO BIENAL, 1978, p. 21).

Neste artigo temos como objetivo descrever a participação chilena na Bienal de 1978, articulando a escolha dos(as) artistas com o contexto de intensa repressão ditatorial vivenciado no país e, ainda, com a interferência estrangeira nas políticas estatais do Chile de natureza liberais. Com isso, almejamos demonstrar que havia o interesse do comitê chileno em dissociar a produção visual nacional dos debates regionais, alinhado, de modo reverso, com ideais cosmopolitas europeus e estadunidenses (ocidentais).

209

A estratégia metodológica para o desenvolvimento dessa pesquisa baseia-se na investigação documental, na revisão de documentos alocados em arquivos públicos brasileiros e chilenos. No Brasil, revisamos documentação relacionada à organização da Bienal no Centro Cultural São Paulo, na Fundação Bienal e no Instituto de Estudos Brasileiros/IEB-USP. No Chile, os arquivos revisados foram do Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile e do Museo Nacional de Bellas Artes.

Para apresentar nosso argumento, esse texto foi estruturado em três momentos. O primeiro, que apresenta a Bienal Latino-americana de São Paulo, os objetivos que orientaram sua realização e o modo como foi implementada e, também, recebida pela crítica latino-americana. É válido antecipar que a Bienal contou com instâncias de debates distintas: uma que abarcou a exposição de artefatos e documentos, que convencionamos denominar nesse artigo de *exposição*⁵, e outra que se

⁵ Para organização do evento, o núcleo da Bienal que apresentava as obras foi intitulado "manifestações", tratava-se das manifestações visuais de natureza "iconográficos e compositivos". Conforme explicita o catálogo do evento: "o Conselho de Arte e Cultura aceitou para essa I Bienal Latino-Americana todo o tipo de linguagem, bem como todas as técnicas, desde que o tema fosse tomado como fundamentais para o encontro nosso com a nossa cultura, e não para fomentar folclorismos (pseudo-folclore) através dos quais essa imensa região está acostumada a ser vista por elementos alienados de culturas alienígenas" (FUNDAÇÃO BIENAL, 1978, p.22).



relaciona aos debates intelectuais promovidos em torno da regionalização da arte latino-americana, operacionalizado por meio da promoção de um Simpósio que reuniu intelectuais de diferentes países.

Na segunda seção buscamos apresentar os contextos de repressão vivenciados no Cone Sul, dando ênfase à situação chilena e a interferência norte-americana nas políticas de estado do país. A caracterização do contexto político-social é uma chave indispensável para a compreensão das escolhas realizadas no campo da arte, já que os envios de obras para a Bienal de 1978 foi realizado por meio de indicações oficiais com a chancela do Estado chileno.

Por fim, abordamos a participação chilena, descrevendo o processo de seleção dos(as) artistas e a incipiente repercussão crítica nos jornais do país. Neste momento, a análise irá focar na relação estabelecida entre a Organização dos Estados Americanos (OEA), principal organismo promotor da política externa (especialmente de *soft power*) estadunidense fortemente atuante por, pelo menos, durante as décadas de 1930 a 1970 no continente e a seleção dos artistas chilenos participantes da I Bienal Latinoamericana. Observamos, a partir dos documentos e textos recompilados, como o imaginário artístico modernista liberal, impulsionado pela OEA através das suas organizações culturais, esteve presente tanto na determinação dos participantes quanto nas justificativas sobre sua idoneidade e qualidade artísticas.

A presente pesquisa foi contemplada pela linha *Artes de la visualidad* do *Fondo Nacional de las Artes 2021*, financiado pelo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP) do Governo Chileno.

2. A regionalização da arte latino-americana: a I Bienal Latino-americana de 1978

A Bienal Latino-americana de São Paulo configura-se como um marco importante nas tentativas de regionalização das artes produzidas na América Latina (LODO, 2019; COUTO, 2019) ao propor um debate sobre a identidade visual e temática que orientam a produção artística da região. Se o evento, por um lado, provocou uma série de polêmicas, por outro, evidenciou a dimensão geopolítica da problemática artística regional nos anos 1970, sobretudo pelo contexto de repressão militar compartilhado por diferentes comitativas nacionais de artistas.



A ação de inserir a Bienal de São Paulo em um contexto regional, que à primeira vista pareceu marcar um câmbio de direção do evento para uma valorização da latinoamericanidade, foi marcada, porém, por um contexto de crises que levantaram suspeitas e suscitaram críticas a essa tentativa de mudança de perspectiva do evento. Resumidamente, estas crises se referiam, internamente, ao momento de descrédito da Bienal por parte do meio artístico, tanto nacional como internacional, além de constantes transtornos financeiros. Por outro lado, externamente, tanto o Brasil como vários outros países da região, viviam sob regimes de ditaduras militares que produziam instabilidade social e política, além de processos de perseguição e censura. No contexto destas crises intensas, a proposta de pensar um evento regional a partir da temática “Mitos e Magia” terminou por produzir mais críticas que elogios ao intento da Bienal de se regionalizar.

De maneira geral, a ideia de criar uma bienal exclusivamente latino-americana durante os anos pares (que, desde 1972, estavam dedicados à realização de bienais nacionais), foi vista por parte da crítica e da cena artística, nacional e internacional, como uma ação populista por parte do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal. Basicamente, o foco das críticas ao evento se centrou em primeiro lugar no fato de se propor uma bienal com um tema (o que, até o momento, ainda era inusual) e, em segundo, o tema em si e a forma como este estruturou a organização da exposição e dos envios. (JORDÃO, 2020).

A ideia de propor um tema para a Bienal partiu de propostas expositivas contemporâneas que começavam a surgir no período, focadas em uma ideia de pesquisa (curador como pesquisador) e no estabelecimento de relações mais institucionais do que mercadológicas, (segundo alguns defensores como Juan Acha) (COUTO, 2017). No entanto, a organização temática não modificou completamente o formato de representação por país, o que gerou ambiguidades e críticas em relação ao tema escolhido “Mitos e Magia” (finalmente selecionado pelo Conselho de Arte e Cultura, organizador do evento). Por fim, o tema foi profundamente criticado tanto por aqueles que viam sua imposição como algo que descaracterizava o formato da Bienal, quanto por aqueles que o consideravam conservador e ligado à visão ocidental do continente (e, portanto, voltado para o mercado).



Annateresa Fabris (1978) comentou, em entrevista concedida à Sônia Salzstein e Ivo Costa Mesquita, que o problema não residia especificamente na definição de uma abordagem temática para orientar o evento, já que esse tipo de organização poderia produzir um "panorama mais coeso de um determinado setor de produção", mas na recorrência de uma exotização da produção regional:

Então me parece que escolher esta temática, como a primeira temática de uma Bienal Latino-americana, é se colocar um pouco na posição de subserviência perante o mundo. Nós somos subdesenvolvidos, vamos então assumir o nosso subdesenvolvimento, vamos então este nosso lado exótico (FABRIS, 1978, p.20).⁶

Em geral, a exposição foi organizada com base na estruturação de três setores. O setor denominado "Manifestações" classificou a produção plástica dos 13 países participantes⁷, dividindo-os nos quatro subtemas étnicos. Os outros dois setores, "Documentação" e "Simpósio", tinham objetivos voltados ao viés didático e investigativos⁸. A proposta desses setores era tanto expor pesquisas relacionadas aos aspectos artísticos, antropológicos, sociológicos e históricos da região (setor de documentação), quanto promover discussões e debates convocando diversos pensadores da região para refletir sobre os problemas gerais da Arte latino-americana (setor simpósio) (CALVO, 2020. In: JORDÃO, 2020).

212

Embora a proposta de organização da exposição, o setor de Manifestações, tenha sofrido severas críticas, os demais setores, especialmente o Simpósio, são considerados atualmente a principal contribuição do evento para o mundo artístico no período (JORDÃO, 2020). Na ocasião participaram nomes importantes da crítica de arte e cultura da região, como Alba Maria Zaluar, Ernesto Sabato, Darcy Ribeiro, Israel Pedrosa, Juan Acha, Mário Pedrosa, Marta Traba, Mirko Lauer, Néstor García Canclini, entre outros. No entanto, as importantes discussões realizadas neste momento acabaram sendo ofuscadas pelas críticas à exposição, o que fez com que o evento não tivesse tanta adesão de parte do setor artístico regional.

⁶ Entrevista transcrita. Centro Cultural São Paulo: Arquivos Multimeios, Secretaria Municipal de Cultura. Documento arquivado sob o código [TR 1663]. 20 pg.

⁷ Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai.

⁸ Segundo consta no catálogo do evento, o setor de Documentação incluiria diagramas, textos, gravações, vídeos ou filmes, contemplando aspectos "artísticos, antropológicos, históricos ou sociológicos da América Latina". Já o Simpósio, reunia estudiosos e intelectuais para um evento de quatro dias - de 3 a 6 de novembro de 1978, para discutir os seguintes temas: "1- Mitos e Magia na Arte Latino-Americana. 2- Problemas Gerais da Arte Latino-Americana. 3-Propostas para a II Bienal Latino-Americana" (FUNDAÇÃO BIENAL, 1978, p.22)



Apesar do atual reconhecimento da importância do debate gerado durante a tentativa de realizar a I Bienal Latino-americana, a desorganização do evento, a reduzida visibilidade dada aos debates, a pouca divulgação e o público menos numeroso, entre outras questões, ofuscaram estas discussões em seu momento. As críticas geradas e a dificuldade de se chegar a acordos em relação ao formato do evento, acabaram impossibilitando a realização de sua segunda edição e até hoje a Bienal Latino-Americana não foi retomada. Porém, segundo alguns autores, esta iniciativa abriu o precedente para o posterior surgimento de importantes iniciativas de eventos com ênfase na arte regional, como a Bienal de Havana e, posteriormente, a Bienal do Mercosul, por exemplo. (COUTO, 2017).

Por outro lado, é importante ressaltar também que a realização deste evento no interior da Bienal de São Paulo ecoou uma série de discussões regionais sobre o papel da cultura, das artes e das instituições culturais para o desenvolvimento das sociedades latino-americanas ocorridas durante a década de 1970 - cujo marco seminal até hoje é a Mesa Redonda de Santiago de 1972. Deste modo, a I Bienal Latino-Americana adensou o debate sobre a reflexão e a produção das artes visuais na América Latina, incluindo a discussão epistemológica sobre a possibilidade de leitura da produção artística local sob seus próprios parâmetros críticos, questão que ecoa no contexto contemporâneo.

3. Artes em contextos de repressão: o contexto chileno dos anos 1970

É relevante apresentar, em função da nossa análise, o marco histórico no qual o evento foi realizado. O contexto ao qual fazemos referência é o das ditaduras do Cone Sul, levadas a cabo dentro do contexto da Guerra Fria, sendo a Doutrina de Segurança Nacional (política exterior dos Estados Unidos) a principal articuladora de tais regimes, segundo documentos desclassificados que dão conta dessa interferência internacional no continente (SOTO; VILLEGAS, 1999).

Vale a pena mencionar também que, dentro desse contexto, os setores da cultura e das artes visuais em geral foram tão perseguidos como os relacionados ao mundo sindical e à defesa dos Direitos Humanos, assim como os meios jornalísticos e as organizações estudantis e territoriais. No Chile especialmente, o campo cultural foi duramente reprimido durante esse período da história,



devido ao seu potencial propagador de ideias "subversivas", tornando-se exemplos emblemáticos da repressão, conforme narra Gonzalo Leiva e Luis Errazuriz (2012) no livro *El Golpe Estético: dictadura militar en Chile 1973-1989*. Ao relatarem sobre o contexto artístico chileno durante a ditadura, os autores descrevem as políticas de branqueamento estético impulsionadas pelo regime em favor de uma "desinfección' del pasado marxista" (LEIVA; ERRAZÚRIZ, 2012, p.20). A referida prática foi estendida para todo o território chileno e contou com a ajuda dos municípios locais de todas as regiões do país para a sua total efetividade e cobertura territorial: "Las municipalidades, por su parte, cumplieron un rol importante en el proceso de reorganización y aseo de la urbe, llamando a la ciudadanía para que se sumara a esta campaña, o, a veces, estableciéndolo como orden" (LEIVA; ERRAZÚRIZ, 2012, p.20).

Portanto, o processo de branqueamento tratou-se de uma campanha de Estado organizada e que contemplava o apagamento das pinturas murais de algumas das mais emblemáticas brigadas muralistas da época⁹ e, com isso, pretendia apagar e invalidar o imaginário (e a imagética) popular e coletivo do recém derrotado governo do presidente Salvador Allende Gossens e sua coalizão política, a Unidade Popular (UP). Isto se soma a outras práticas que se fizeram habituais durante todo o regime ditatorial chileno, principalmente nos primeiros meses após o golpe, tais como a apreensão e queima de livros e obras de arte. Essas ações chegaram ao extremo de alterar os modos de vestir e, até mesmo, os cortes de cabelos, buscando induzir uma mudança estético-ideológica no nível do corpo¹⁰.

Foi, portanto, notório o empenho da Junta Militar¹¹ para, por todos os meios, destruir as práticas culturais e artísticas de seus adversários políticos e impor a sua. Tratava-se de uma política que buscava instaurar um repertório de símbolos pátrios ligados aos tempos heróicos da nação, em um jogo simbólico que buscava equiparar o Golpe Militar de 1973 aos movimentos

⁹ Dentre os quais, se destacam coletivos como a Brigada Ramona Parra (BRP), Brigada Elmo Catalán (BEC) e a Brigada Inti Peredo (BIP), para mencionar apenas alguns, as quais auxiliaram a configurar, em grande medida, o imaginário iconográfico da Unidad Popular (UP), as classes populares e seu compromisso político.

¹⁰ "Además del blanqueamiento de muros, la quema y censura de libros y revistas, y la destrucción de monumentos, las medidas llegaron a incidir en el 'cuidado' del vestuario y la fisonomía personal: se inició un intento sostenido de exclusión y/o censura de rasgos asociados a la izquierda: barba, pelo largo, prendas de vestir de color rojo y/o negro. La operación corte de pelo y barba se fue desencadenando en distintas regiones del país. Este humillante ritual de purificación del pasado marxista y/o asimilación a los nuevos tiempos fue puesto en práctica por los miembros de las Fuerzas Armadas y por jóvenes que tomaron la iniciativa de pelarse a lo militar o raparse completamente" (LEIVA; ERRAZÚRIZ, 2012, p. 24).

¹¹ A Junta Militar foi o nome dado à coalizão formada por militares, liderada por Augusto Pinochet que governou o Chile após o golpe de 1973. A Junta foi composta por vários outros representantes das forças militares, como por exemplo o general Manuel Contreras, acusado posteriormente de ser um dos principais colaboradores e interlocutores (junto com Pinochet) dos Estados Unidos durante o regime. (SOTO; VILLEGAS, 1999).



independentistas, autoproclamando o Golpe como uma "Segunda Independência" que emancipava o país do "marxismo internacional".

A partir desse ponto, nos chama a atenção o fato de que os gestores de cultura ligados ao regime de Pinochet, como foi o caso da Comissária Nena Ossa, tivessem interesse em participar de um evento internacional como a I Bienal Latino-americana de São Paulo, cujo tema "Mitos e Magia" resultava bastante alheio ao sentido estético objetivado pela Junta Militar, refletido no embate aos imaginários de esquerda a partir do processo de branqueamento supracitado.

Assim, uma hipótese que, cremos, explica o interesse da participação chilena no evento é a de que o Chile, assim como outros países em ditadura, estavam sendo marginalizados da comunidade internacional. O anterior, como uma forma de pressão internacional diante das reiteradas acusações de violações de Direitos Humanos. Cabe lembrar que em 1977 Jimmy Carter assumiu a presidência dos Estados Unidos com um discurso manifestamente a favor dos Direitos Humanos.

215

Nesse contexto de isolamento, a participação chilena no evento pode ter sido motivada pelo interesse, por parte dos oficiais, de marcar presença em eventos artísticos e culturais de projeção internacional¹² e, com isso, dar sinais de que o Chile, assim como outros países de ordem democrática, promovia a cultura e a arte.

Derivado do ponto anterior, existia a intenção de "limpeza de imagem" ante a opinião internacional. Desenvolvemos esse argumento a partir de documentos identificados no Arquivo do Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, precisamente um relatório escrito por Nena Ossa, encarregada da participação chilena na Bienal, dirigido ao Ministro de Relações Exteriores da época, Hernán Cubillos, datado de 11 de dezembro de 1978, no qual relata que Carmen Aldunate afirmou a um meio de comunicação local que "Es la primera vez en mi vida de artista en que se me trata como ser humano [...] y ello se debe al Gobierno chileno". Se supõe, então, que houve um esforço

¹² O Chile participou de outras edições da Bienal de São Paulo, entre outros eventos internacionais, durante o período do regime de Pinochet (como, por exemplo, a Bienal de Dibujo no Uruguai). Porém, vinha sendo deixado de lado e hostilizado em outros como, por exemplo, a Bienal de Paris, cujo caso emblemático é a participação chilena na XII edição desse evento que se deu de maneira extraoficial, com um envio realizado "desde la oposición a la dictadura". (URRUTIA, 2022, p.94).



em relação ao tratamento dado à comitiva chilena, de modo que fosse possível reconhecer o apoio distinto dado pelo Governo do Chile à Bienal Latino-americana¹³.

4. A participação Chilena na I Bienal de 1978



Figura 1: Escultura de Juan Egenau e pintura de Carmem Aldunate.

Fonte: Excerto do Catálogo da Participação chilena na I Bienal Latino-americana de 1978.
Disponível no Acervo do Centro Cultural São Paulo.

Ao analisar os documentos relativos ao envio chileno à I Bienal Latino-americana, encontramos dados que revelam que a seleção dos artistas não esteve isenta de contradições e de idas e vindas por parte dos envolvidos. A partir da revisão de documentos alocados no Arquivo da Fundação Bienal, especialmente, foi possível identificar uma importante evidência de que a seleção de artistas chilenos se deu em várias etapas e não necessariamente de forma harmônica. Essa afirmação se deve ao fato de que Silvia Ambrosini, nomeada delegada especial junto aos organismos culturais de Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai pelo presidente da Fundação Bienal¹⁴, havia indicado uma lista de artistas chilenos para representar o país distintos daqueles que efetivamente compareceram ao evento.

¹³ Documento Oficio Ofrecimiento de Exposición por Relaciones Exteriores. Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. Santiago, 15 de mayo de 1978.

¹⁴ Documento Delegação de Poderes. Fundação Bienal. Documento arquivado sob o código [01-5711] p.1.



Em 14 setembro de 1978 os(as) artistas chilenos que constavam na lista "Participação Estrangeira na I Bienal Latino-Americana de São Paulo" realizada por Ambrosini eram Catalina Parra e Vitorio Di Girolamo, do Instituto de Pesquisas e Publicações Juan Ignacio Molina. Este último, conforme registra documentos alocados no Arquivo da Bienal, planejava participar não só da exposição, mas também do Simpósio.

A lista de Ambrosini não tratava de uma indicação sem compromisso, já que tanto Parra quanto Di Girolamo já haviam enviado a "Ficha de Identificação do Participante" para o evento. Em 14 de julho, inclusive, a organização da Bienal enviou uma carta¹⁵ à Parra solicitando a "Ficha de montagem". O documento indica que as negociações para participação da artista já estavam avançadas. Do mesmo modo, no dia 6 de setembro, o Presidente da Fundação Bienal de São Paulo enviou uma carta à Di Girolamo acusando recebimento do planejamento da atuação do artista no evento¹⁶. A carta, ainda, solicita maiores detalhes referente à participação, como a "ficha preenchida, currículo, fotos do trabalho, memorial descritivo, etc", além do espaço necessário na exposição.

Embora a participação de Di Girolamo estivesse em vias de efetivação, conforme indica a troca de correspondências, no dia 21 do mesmo mês, Alberto Vial Armstrong, representante do Instituto Juan Ignacio Molina (do qual Girolamo fazia parte), enviou um ofício a Paulo de Souza¹⁷ declinando a participação no evento "por una situación accidental, completamente ajena a nuestro control". Não há, contudo, maiores explicações sobre os eventos que impossibilitaram o comparecimento à Bienal.

Foi somente no dia 5 de outubro que um telegrama¹⁸ assinado por Guy M de Castro Brandão, Chefe do Departamento de Cooperação Cultural Científica e Tecnológica do Ministério de Relações Exteriores do Chile, dirigido ao Presidente da Bienal, informou que "A diretora do Museu de Belas Artes informou-me de que o Chile estará representado na I Bienal Latino-americana de São Paulo pela senhora Carmen Aldunate, pintura, e pelo senhor Juan Egenau, escultura de alumínio".

¹⁵ Carta. Fundação Bienal. Documento arquivado sob o código [01-05726]. p.6.

¹⁶ Carta. Fundação Bienal, documento arquivado sob o código [01-05718]. p.1.

¹⁷ Carta. Fundação Bienal. Documento arquivado sob o código [01-05718]. p.2.

¹⁸ Telegrama. Fundação Bienal. Documento arquivado sob o código [01-05726]. p.1.



Além disso, é preciso comentar que houve a tentativa de inscrição individual de artista, como foi o caso de Vergara Grez, mas que sua postulação foi impedida pelas regras da organização: "a Fundação Bienal de São Paulo não pode registrar inscrições individuais de artistas residentes fora do Brasil, cujo sistema de organização deve desenrolar-se em seus próprios países"¹⁹. A candidatura independente de Grez revela que as normas para inscrição de artistas para a Bienal foi de divulgação bastante tímida ou inexistente no país. Segundo o artista, "desgraciadamente, en nuestro país, Chile, por razones que desconozco no se ha informado a los artistas los mecanismos para representar nuestro país."²⁰.

A partir da revisão desses documentos é possível constatar que havia uma dissonância entre as indicações de Silvia Ambrosini, representante indicada pela Bienal, e a seleção nacional feita pela Comissão chilena, liderada por Nena Ossa. Também chama a atenção o fato de que o comunicado oficial à Bienal sobre a mudança dos nomes dos representantes nacionais ocorreu faltando pouco tempo para o início da exposição e o descarte dos artistas escolhidos anteriormente aconteceu sem maiores explicações ou registros (além da carta do Instituto Juan Ignacio Molina, não encontramos evidências documentais que expliquem a desistência ou retirada de Catalina Parra, por exemplo).

Por outro lado, é interessante constatar que, no contexto interno chileno, a seleção de Carmen Aldunate e Juan Egenau foi confirmada ao departamento que tutelou o envio no último dia de agosto de 1978, dois meses antes do evento. Enfatizamos que nesse mesmo período a organização da Bienal ainda considerava a participação de outros artistas - Catalina Parra e Victorio Di Girolamo. O ofício enviado por Enrique Campos Menéndez²¹ ao Ministro de Relaciones Exteriores²², datado de 31 de agosto de 1978, informa que os artistas "mais representativos que estão em condições de apresentar obras" na Bienal Latino-americana são Carmen Aldunate e Juan Egenau. A justificativa, segundo Menéndez, é que Egenau "é considerado, quiçá, o melhor escultor que nosso país tem na atualidade". Já a seleção de Aldunate é respaldada pela artista ser "uma das

¹⁹ Carta. Fundação Bienal. Documento arquivado sob o código [01-05786]. p.1.

²⁰ Carta. Fundação Bienal. Documento arquivado sob o código [01-05786]. p.3.

²¹ Diretor de Bibliotecas, Arquivos e Museus e Assessor Cultural da Junta do Governo Chileno.

²² Documento alocado no Arquivo do Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.



artistas mais qualificadas da geração jovem chilena. Seus desenhos e pinturas sintetizam uma arte refinada que, sem perder suas raízes clássicas, tem uma ousada modernidade".

Deste modo, os adjetivos que justificam a escolha - refinado, clássico e moderno - se alinham à tese de Leiva e Errazuriz (2012) de que havia uma tentativa por parte do estado chileno



Figura 2: Obra de Catalina Parra intitulada Coffin Capacity: One Person (1971).

Fonte: Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2016).

de promover manifestações culturais que se distanciassem de conteúdos de cunho político, contestatório e regionalista. As informações dissonantes que encontramos nos documentos, confirmam que a lista proposta por Silvia Ambrosini que incluía Catalina Parra, sobrinha de Violeta Parra (grande ícone da cultura popular chilena), foi não só mal recebida como rejeitada pela oficialidade chilena. Parra é uma artista cujo trabalho se enquadra nas experimentações neovanguardistas da década de 1970, do Grupo Fluxus ao movimento conceitual, e sua obra gira em torno da realização de fotomontagens as quais, em geral, elaboram questões político-sociais tais como o holocausto, a tortura, a morte e, posteriormente a 1973, também a violência do regime de



Pinochet. É necessário lembrar também que a família Parra, da qual a artista é membro, é dona de um legado cultural que se associa à resistência política e à reivindicação de um imaginário popular e comunitário que exerce uma forte influência no Chile e está associado a tudo o que a Junta Militar buscava expurgar tanto ideológica como estética e imageticamente do país.

Olhando, por outro lado, para o contexto interno e a repercussão do evento, constata-se que a presença dos artistas Carmen Aldunate e Juan Egenau na I Bienal Latino-americana não produziu muita reverberação para além de alguns artigos de jornal da época. O campo artístico do período, bastante afetado pela violência da perseguição cultural da ditadura de Pinochet, não foi tão impactado pela presença do país no evento. A seleção de apenas dois artistas, que finalmente foram escolhidos a partir de uma lista proposta anteriormente pelo crítico José Gómez Sicre (encarregado cultural da OEA), não foi representativa da variedade de expressões artísticas produzidas em Chile no período, deixando de fora tanto artistas cuja poética possuía um aspecto político-crítico mais evidente, tanto outros que realizavam experimentações vanguardistas no país - a chamada Escena de Avanzada (RICHARD, 1987).

Porém, é interessante observar alguns textos que foram produzidos no período sobre o evento e a participação chilena que entregam importantes dados para compreender as dimensões discursiva, imaginária e ideológica do processo de exclusão cultural e elitismo que permeou a seleção dos participantes do envio à I Bienal Latinoamericana. Um desses textos é o artigo de Nena Ossa publicado no jornal “El Mercurio” em dezembro de 1978. Ossa era a diretora do Museo Nacional de Bellas Artes e foi a curadora responsável pela representação chilena na I Bienal Latinoamericana de 1978. Em um trecho do artigo publicado, Ossa comenta sobre o tema escolhido para a exposição “Mitos e Magia”:

Otros, como en el caso de Chile, llegaron a la conclusión de que tal como lo entendemos acá, los mitos y las magias simplemente no están presentes en nuestras artes visuales de primera línea. Amén de que es bien poco lo que tienen que ver con la idiosincrasia del cono sur. Felizmente, existieron aún otros que opinaron que la magia está en todo arte. Al decir, por ejemplo, de Carlos Schmitt, miembro del Consejo de la Bienal, “la simple creación de una obra de arte, es magia (OSSA, 1978).

O primeiro ponto a destacar dessa declaração, é a ênfase de Ossa em distanciar a produção visual chilena, especialmente a que ela define como de “primera línea”, da noção de mitos e magia.



A afirmação pode ser compreendida como uma tentativa de marcar uma diferença ideológica com as noções de povo ou tradição que as palavras mitos e magia podem evocar. Como afirmamos anteriormente, durante a instalação e permanência do governo militar de Augusto Pinochet se realizou um profundo e amplo processo de perseguição e destruição do legado cultural deixado pela Unidade Popular (coalizão que elegeu Salvador Allende). Dizer que “los mitos y las magias simplemente no están presentes en nuestras artes visuales de primera línea” é negar qualquer aproximação com aspectos que se assemelham ao “popular” ou ao “original” na arte do Chile, questão foi bastante importante para a construção da imagem cultural que o governo de Pinochet buscava consolidar.

Desse modo, a negação anterior é reforçada pela afirmação de que “es bien poco lo que (nuestras artes visuales) tienen que ver con la idiosincrasia del cono sur” (OSSA, 1978). Nessa segunda frase, Ossa marca uma diferença do Chile com relação aos outros países do cono sur, considerando suas referências culturais como “idiosincrasias”. A diretora complementa a intenção de apagar do mapa das artes visuais chilenas qualquer referência à arte indígena ou de características populares, deixando em evidência que o que considera como “nossas artes visuais” ou “arte de primeira linha” adquire seu sentido e referência a partir de expoentes externos à América Latina.

O texto segue enfatizando a repercussão positiva da presença de Aldunate e Egenau na I Bienal Latino-americana internacionalmente, destacando comentários de Pietro Maria Bardi à representação chilena “El profesor Pietro Maria Bardi, director del Museo de Arte de Sao Paulo (...) dijo textualmente: Chile envió a sólo dos representantes, pero son dos artistas.” (Ossa, 1978). A utilização da referência à Bardi, italiano radicado no Brasil e considerado um dos patronos das artes visuais nacionais, corrobora a impressão de busca pela validação dos artistas chilenos como “verdadeiros” artistas. E, ao que parece, para Ossa, os verdadeiros artistas são os que se distanciam de debates ideológicos ou das produções *naïf* de caráter indígena.

O artigo de Ossa segue enfatizando o êxito da participação chilena mencionando outras declarações, como a do artista brasileiro Norberto Nicola. Na reprodução da fala de Nicola, Ossa destaca que o artista não esteve de acordo com o “aprisionamento da Bienal em um tema” (OSSA, 1978) e que Egenau é um artista “que não faz concessões” e que “realiza uma ótima obra aqui em



América Latina hoje” (OSSA, 1978). A reprodução do comentário de Nicola segue e destacamos o seguinte trecho:

(...) El crítico se está distanciando y se va a quedar solo. Quienes deben guiar al artista joven lo está lanzando por temas que no obedecen a una necesidad interior. Por descubrir la identidad nacional o latinoamericana, que es más o menos como un indio, imponen un camino que puede destruir a talentos que podrán convertirse en excelentes artistas (OSSA, 1978).

Nesse trecho, supostamente uma menção realizada por Nicola, chama atenção como o discurso reproduzido por Ossa reforça sua própria narrativa sobre as artes visuais, revelada durante o texto. Destacamos a frase “quienes deben guiar al artista joven lo está lanzando por temas que *no obedecen a una necesidad interior*” que explicitamente se posiciona contra a utilização ou aproximação do fazer artístico a temáticas que não se refiram a uma individualidade subjetiva do artista. A ideologia neoliberal imposta durante a ditadura de Pinochet se reflete nessa obsessão liberal pelo individual na arte, pelo mito do artista ensimesmado em seu próprio mundo interior, alienado e distanciado de qualquer outra problemática do mundo exterior. Essa ênfase no mundo interior do artista aparece tanto em outros textos de Ossa como em declarações de artistas como a própria Carmem Aldunate²³. No interior desse argumento, impor a reflexão sobre uma identidade latino-americana (que, segundo Nicola, “é como um índio”) é percebido como um perigo, uma via de destruição de talentos e o fato de Ossa ter reproduzido esse discurso em seu texto não é gratuito. É um reforço legitimado de uma noção de arte que não deve questionar, muito menos refletir sobre qualquer questão identitária, regional e/ou popular (por tanto, perigosamente politizada e associada ao imaginário das esquerdas locais).

Voltando ao destaque na imprensa local, além do artigo de Ossa sobre a repercussão estrangeira da participação de Aldunate e Egenau na Bienal, outras publicações de jornais da época mencionaram o êxito dos artistas no evento internacional. Algumas chamadas foram mais enfáticas, a exemplo do título da nota publicada pelo jornal “El Cronista”: “Artistas Chilenos Triunfam en la I Bienal Latinoamericana” (EL CRONISTA, 1978). Outros jornais deram a notícia de forma mais neutra, destacando somente a presença dos artistas ou o evento como um todo, como por

²³ Um exemplo dos posicionamentos de Aldunate com relação à pintura é o destaque de sua entrevista à Revista Ercilla em 1977: “No creo en la pintura política” (GUZMÁN, 1977).



exemplo a nota de Idelfonso Beceiro, publicada no jornal “La Mañana” (Uruguay) com o título “Así fue la Bienal” (BECEIRO, 1978), ou a nota publicada no jornal “El Mercurio” por Sonia Quintana, com o título “Dos artistas Chilenos en la I Bienal Latinoamericana” (QUINTANA, 1978).

Porém, e isso é um dado importante que observamos durante a investigação documental, chamou a atenção a escassez de registros de publicações em jornais da época sobre a participação chilena na I Bienal Latino-americana o que nos leva a refletir tanto sobre a pouca repercussão interna do evento anteriormente mencionada, ou sobre a pouca preocupação em registrar e arquivar os textos da época sobre o evento. A ausência de documentação pode ser interpretada, também, como indício do desinteresse em destacar um evento que, se por um lado surfou na onda do latinoamericanismo do mercado da arte dos anos 1970, por outro gerou um debate sobre identidade, nacionalidade, colonização e regionalização, temas incômodos para regimes como o de Pinochet.

4.1 Interferência internacional

Tal como mencionamos rapidamente no capítulo anterior, José Gómez Sicre foi um nome que, finalmente, se tornou fundamental na seleção de artistas para o envio chileno. A pergunta é: por quê?

Um achado interessante de nossa pesquisa documental foi um artigo do jornal “La Tercera” de 21 de agosto de 1977 que noticiava a visita do crítico de arte e diretor da Unidade de Artes Visuais da Organização dos Estados Americanos (OEA) em Washington, José Gomez Sicre. No artigo, além da notícia da visita do ilustre crítico, se informava também a sua missão: “dar a conocer el recientemente inaugurado “Museo de Arte Latinoamericano” en Washington (...) el único en el mundo dedicado al arte de América Latina (...).” (VOMIERO, 1977).

Nos chamou a atenção particularmente o fato de que a visita do crítico tinha como objetivo central o de recrutar artistas. E esse recrutamento não era exclusivamente para o museu recém inaugurado, como se poderia supor inicialmente ao ler a notícia. Nossa surpresa, ao revisar o



documento, foi também constatar que o crítico exerceu influência na seleção de artistas para participar da I Bienal Latino-americana (que se realizaria no ano seguinte) ao propor uma lista de nomes considerados idôneos pelo crítico. Segundo o artigo:

También José Gómez Sicre tomó contacto con artistas chilenos que trabajan el dibujo monocolor para presentarlos en la próxima Bienal de Sao Paulo de 1978 (a Bienal Latinoamericana). Son en principio seleccionados: Benjamin Lira, Gilda Hernández, Gonzalo Cienfuegos, Mario Carreño, Eduardo Garreaud y Carmen Aldunate. (Vomiero, 1977. In: La Tercera).

Sabemos hoje que somente Carmem Aldunate, destes artistas listados por Sicre, foi efetivamente participante da I Bienal Latino-americana, junto com Juan Egenau, artista preferido de Sicre e chamado por este a ser parte da coleção permanente do recém inaugurado “Museo de Arte Latinoamericano” de Washington. (VOMIERO, 1977). O dado que o documento revela - mais que problematizar se foram muitos ou poucos os artistas listados que participaram efetivamente da Bienal - é o próprio ato de Sicre de propor uma lista de nomes para participar da Bienal e estes serem tomados em consideração no momento da seleção dos participantes que efetivamente participaram do envio chileno à Bienal.

224

Para entender isso, é necessário recordar quem era José Gomez Sicre e qual a importância que teve no campo artístico latino-americano desde finais dos anos 1940 até aproximadamente final dos anos 1970. Sicre, crítico de arte de origem cubana, foi um dos principais nomes da crítica de arte latino-americana e atuante na Seção de Artes Visuais da OEA, da qual foi diretor por quase três décadas no século XX. Sua atuação no meio artístico regional foi bastante ativa, fazendo a ponte entre a política cultural estadunidense e os governos locais, tanto promovendo artistas e organizando exposições, como exercendo influência em eventos artísticos regionais a partir da OEA. (ARMATO, 2015)

A influência da OEA nas participações latino-americanas na Bienal de São Paulo, por exemplo, foi um tema investigado por pesquisadores como Alessandro Armato (2015), revelando uma relação de influência direta de Gómez Sicre na seleção dos participantes nas cinco primeiras edições da Bienal de São Paulo, pelo menos. A pedido do próprio Francisco Matarazzo, Sicre passou a criar listas com nomes de artistas latino-americanos que considerava de “qualidade”, ou seja, que



estivessem suficientemente alinhados à arte universal e fossem possuidores de um suficiente “coeficiente de modernidade para não destoar do conjunto das outras delegações internacionais” (ARMATO, 2015, p.35). A partir daí, se estabeleceu na Bienal de São Paulo uma prática de pré-selecionar artistas da região para participar no evento, os quais seriam sugeridos de maneira independente às seleções dos próprios países, o que gerou uma série de conflitos e desconfianças com relação à Bienal em suas primeiras edições. (ARMATO, 2015)

Tanto o fato de Sicre ser considerado um nome de referência no Chile, a ponto de sua sugestão ser acatada (mesmo que em parte), como sua concepção de modernidade e seu imaginário de arte moderna ser absorvido são indícios do clima cultural chileno do período, marcado pela ascensão violenta ao poder da elite oligárquica (representada pelo poder militar) que perseguia e buscava eliminar qualquer traço de produção cultural alinhada ao imaginário popular e à crítica política. Além do anterior, o governo de Pinochet e a Junta Militar foi responsável por inserir o país em um experimento de ultraliberalismo, projeto que também veio acompanhado de sua face ideológico/imaginária a qual se via bem representada pelo cânone modernista liberal (que se pretendia universal, autônomo e esteticamente superior em contraposição aos modernistas regionalistas latino-americanos que eram percebidos como locais, populares e deficitários com relação à elaboração estética).

Considerações Finais

A presença de Sicre como pré-selecionador dos artistas idôneos a participar da I Bienal Latino-americana é um dado relevante que explicita, em primeiro lugar, o quanto a própria noção de arte latino-americana ainda estava em disputa no período, e o quanto, ainda, estavam vigentes o conflito entre distintos imaginários de América Latina: os liberais-expressionistas em contraposição aos regionais, populares e políticos. A representação chilena, tal como comentamos anteriormente a partir da análise do discurso de Nena Ossa, optou por não produzir uma identificação com uma suposta latinoamericanidade, afirmando-se, portanto, em uma concepção de produção de arte moderna e universal. Foi uma seleção conservadora que, além de não considerar outros imaginários artísticos em disputa, tampouco considerou a produção local que já nesse



momento começava a ampliar o fazer artístico para outros suportes além do desenho, da pintura e da escultura, como foi o caso de Catalina Parra, por exemplo.

Olhando, por outro lado, para os efeitos produzidos pela criação da I Bienal Latino-americana, é possível identificar uma importante contribuição deste evento para catalisar a discussão sobre arte, identidade e regionalização. Apesar da acusação por parte de críticos e artistas de “oportunismo” da Fundação Bienal e das evidentes limitações que o tema “Mitos e Magia” impõem à própria discussão sobre regionalidade, identidade e arte, o fato interessante é que este evento mobilizou uma importante reflexão sobre o papel da Bienal de São Paulo na região, seu caráter colonizador e a importância de gerar eventos e instâncias para dar protagonismo e visibilidade à produção artística latino-americana. Em resumo, o evento foi um catalisador de discussões sobre arte, identidade regional, dependência cultural e colonialidade que se tornaram bastante atuais nos últimos anos.

Referências bibliográficas

226

ARMATO, Alessandro. Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo. *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). n. 6, p.33-43, 2015.

COUTO, M. F. M. Estratégias de visibilidade e de afirmação cultural: arte latino-americana e latino-americanismo. *Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020 [2019]*.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. I Bienal Latinoamericana de São Paulo. Catálogo de exposição, p. 246, São Paulo, 1978.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. *I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois*. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2020.

LEIVA, Gonzalo, ERRAZURIZ, Luis. *El golpe estético: dictadura militar en Chile 1973-1989*, Santiago de Chile: Ocho Libros, 2012.

LODO, Gabriela Cristina. Arte na América: historiografia e identidade (1960-1970). *Revista Ars Historica*, n.19, p. 153-180, jul./dez. 2019.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE. *Ausencia Encarnada Efimeralidad y Colectividad en el Arte Chileno de los Años Setenta*. Curatoría Liz Munsell. Catálogo. Santiago de Chile: MSSA, 2016.



RICHARD, Nelly. Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y sociedad. *Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*, FLACSO Chile, n.46, ene. 1987.

SOTO, Hernán. VILLEGAS, Sergio. *Archivos secretos: documentos desclasificados de la CIA*. Santiago: LOM ediciones, 1999.

URRUTIA, Camila. Chile en la XII Bienal de Paris: notas sobre un envío no oficial. *Revista Outros Tempos*, n.33, v.19, p. 90-116, 2022.

Artigos de jornais

BECEIRO, Idelfonso. Así fue la Bienal. *Diário La Mañana*, Montevideo, 1978.

GUZMÁN, Rosário. Carmen Aldunate: a veces juega a la mujer mundana. *Revista Ercilla*, Santiago, 14 de dezembro de 1977.

OSSA, Nena. Magia Polémica. *Diário el Mercurio*, Santiago, 10 de dezembro de 1978, Revista del Domingo.

QUINTANA, Sonia. Dos artistas chilenos en la I Bienal Latinoamericana. *Diário el Mercurio*, Santiago, 26 de novembro de 1978.

S/A. Artistas chilenos triunfan en I Bienal Latinoamericana. Santiago, *Diário El Cronista*, 26 de novembro de 1978.

VOMIERO, Giorgio. La OEA y el arte latinoamericano. *Diário La Tercera*, Santiago, 21 de agosto de 1977.



Discursos sobre a arte e a aids na América Latina a partir da Argentina

Ricardo Henrique Ayres Alves¹

Resumo

O presente texto apresenta parte dos resultados do projeto de pesquisa *Os discursos sobre a arte e a aids na América Latina*, enfocando o contexto argentino a partir da perspectiva da crítica historiográfica. Partindo da presença de obras de arte que tematizam a aids expostas no Museo Nacional de Bellas Artes em Buenos Aires no ano de 2016, procurou-se investigar a relação entre a arte e a enfermidade em artigos científicos argentinos. A partir da análise de 24 textos foi possível aferir que o tema é debatido pela historiografia argentina por meio de diferentes perspectivas, sendo algumas delas: a importância do Centro Cultural Ricardo Rojas a partir da gestão de Jorge Gumier Maier como um espaço de visibilidade e interlocução para a produção artística vinculada ao tema; a presença recorrente de artistas como Liliana Maresca (1951-1994), Alejandro Kuropatwa (1956-2003) e dos Fabulous Nobodies, assim como do teórico Néstor Perlongher (1949-1992) como figuras importantes para o debate da arte e da enfermidade; bem como as relações do circuito artístico com a cena alternativa e com o exterior, com destaque para países do continente americano e Espanha.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Arte latino-americana; Arte argentina; Aids.

228

Introdução

Ao visitar o Museo Nacional de Bellas Artes em Buenos Aires no ano de 2016 fui surpreendido por uma parte da exposição de longa duração da instituição, a qual abordava o final do século XX. Em virtude de reformas no prédio, em uma visita anterior não havia sido possível acessar o final do percurso expositivo que apresentava artistas e obras que compunham uma narrativa da arte produzida no país. Dessa forma, diante da sala que apresentava o referido período, constatei com surpresa a presença de trabalhos que versavam sobre o impacto da aids no campo da arte, produzidos por Alejandro Kuropatwa (1956-2003), Liliana Maresca (1951-1994) e o coletivo Fabulous Nobodies, composto por Roberto Jacobi (1944-) e Mariana “Kiwi” Sainz (1967-).

Meu espanto se deveu ao fato de, a partir da experiência brasileira, tal assunto costumeiramente ocupar um espaço de menor importância nas narrativas da história da arte, como

¹ Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Historiador da arte e artista visual. Suas pesquisas orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano. Contato: ricardohaa@gmail.com



uma espécie de nota de rodapé evocada algumas vezes, mas raramente como um tema central para o entendimento da arte contemporânea, apesar de sua importância. Em minha tese de doutorado, *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades* (2020), discuti os regimes de visibilidade que constituem a abordagem da relação entre a aids e as Artes Visuais no país a partir de dois objetos de investigação. O primeiro, as exposições específicas sobre a arte e a aids, às quais não existiam informações sistematizadas; o segundo objeto de investigação, as análises de textos monográficos sobre artistas que de alguma forma se relacionavam com a enfermidade, fosse pela abordagem do tema em sua produção artística e ou por algum aspecto de sua biografia.

A investigação que constitui a tese – uma continuidade de meus trabalhos de graduação (ALVES, 2013; 2021) e mestrado (ALVES, 2015) – se inscreve no horizonte de um interesse recente pela discussão sobre as relações entre a arte e a aids em uma perspectiva histórica. Esse interesse é debatido por Avram Finkelstein (2018), artista e ativista que intitula tal fenômeno a partir da denominação *aids 2.0*, por meio da qual propõe um pensamento que contextualize temporalmente a especificidade dos trabalhos e iniciativas produzidos nas décadas de 1980 e 1990.

Em tempos recentes, é possível citar algumas exposições que vêm retomando esse tema, como *Every Moment Counts – AIDS and its Feelings* (2022), de Ana Maria Bresciani e Tommaso Speretta no Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Noruega; *Expediente Seropositivo – Derivas visuales sobre el VIH en México* (2020), de Sol Henaro e Luis Matus, no Museo Universitario Arte Contemporáneo na Cidade do México; *United by AIDS – An exhibition about loss, remembrance, activism and art in response to HIV/AIDS* (2019), de Raphael Gygax, no Migros Museum für Gegenwartskunst em Zurique, Suíça; *Chile tiene SIDA* (2018), realizada por José Ignacio León, Sergio Araos e Carlos Beltrán, no Museo Nacional de Bellas Artes em Santiago; *Anarxiu sida* (2018), de Aimar Arriola, Nancy Garín e Linda Valdés, no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Espanha; e *Art AIDS America* (2015), de Jonathan David Katz e Rock Hushka, que percorreu diferentes cidades dos EUA, sendo inaugurada no Museu de Arte da cidade de Tacoma e encerrada na Alphawood Gallery, em Chicago.

Além dessas exposições, ainda é preciso citar mais duas. A primeira, *Histórias da Sexualidade* (2017), de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra, realizada



no Museu de Arte de São Paulo, representa o maior esforço recente para abordar o tema no Brasil. Nesse caso, os debates sobre o HIV/aids encontravam-se em um dos segmentos da exposição, denominado Políticas do corpo e Ativismos. Sua menção aqui procura destacar a ausência de uma mostra sobre o tema no país, reconhecendo, no entanto, a existência de algum debate curatorial sobre a enfermidade no âmbito das relações com a sexualidade. A segunda exposição, *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al VIH durante los años 90* (2017), de Fernando Lemus, no espaço La Ene (Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo), em Buenos Aires, um interessante levantamento de artistas e obras fundamentais para entender a presença do tema na arte argentina.

Ao lado da iniciativa do MNBA, a mostra organizada por Lemus indica um cenário interessante em termos de relevância para o assunto no âmbito argentino, um tema que me despertou interesse, mas que não foi aprofundado em virtude da escrita e conclusão de minha pesquisa de doutorado. No entanto, após a defesa, que ocorrera em meio ao caos instaurado por outra pandemia, a covid-19, pensei em estratégias de pesquisa que pudessem dar continuidade ao tema que vinha investigando, as relações entre a arte e a enfermidade. Diante das restrições de deslocamento e acesso a acervos, instituições e pesquisadores, artistas, curadores e demais profissionais, parecia muito difícil dar continuidade à investigação do tema no âmbito brasileiro.

Foi a partir dessa limitação que surgiu o projeto de pesquisa *Os discursos sobre a arte e a aids na América Latina*², que buscou, simultaneamente, dar continuidade ao tema de investigação da tese, aprofundando as relações com a América Latina, e produzir conhecimento a partir das limitações de acesso às fontes diante da epidemia. Nesse sentido, o projeto se pautou por uma investigação historiográfica, na qual os textos disponíveis de forma on-line e de livre acesso se constituem como fontes primárias para compreender os discursos sobre o tema já existentes, em uma abordagem semelhante a um dos procedimentos desenvolvidos na tese. Em um primeiro momento foi escolhida como recorte a produção científica argentina, e em virtude da finalização do projeto antes do período previsto, a análise desse país se constituiu como a única realizada em profundidade, apesar da existência de alguns outros resultados parciais a partir de outros enfoques.

² Projeto de pesquisa desenvolvido no curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro de Artes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Campus Curitiba I da Universidade Estadual do Paraná no ano de 2021.



Tal pesquisa é uma continuidade da tese não apenas pela perspectiva de investigação da historiografia, mas por também pensar as relações entre o Brasil e os outros países da América Latina. Ainda que a arte de países próximos não constituísse o objeto da investigação do doutorado, procurou-se de alguma forma dar protagonismo a autores, artistas e obras desse conjunto de países, trazendo debates como os propostos por Andrea Giunta (2018), Giuseppe Campuzano (2015), Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2019) Juan Vicente Aliaga e José Miguel Cortéz (2014), Luis Camnitzer (2012), Miguel A. López (2019), Néstor Perlongher (1987), Walter Mignolo (2008) e artistas como Félix González-Torres, Pedro Lemebel e Luis Caballero.

Nessa perspectiva, a investigação sobre os discursos da arte e da aids na América Latina no recorte aqui apresentado, a partir da historiografia da arte argentina, é produzido em uma perspectiva comparativa com o Brasil e com os EUA, país que desde o final da segunda guerra mundial ocupa espaço privilegiado no âmbito do debate e da produção cultural, influenciando de maneira incontornável nosso contexto. É importante, portanto, apresentar características da relação entre a enfermidade e a arte nos contextos estadunidense e brasileiro antes de apresentar as reflexões sobre a arte argentina para que sejam entendidas suas especificidades.

Arte e aids nos EUA e no Brasil

Em 1981, nos EUA, ocorre a identificação do HIV, o vírus da imunodeficiência humana que causa a aids, a síndrome da imunodeficiência adquirida. A partir desse momento os casos aumentam até o estabelecimento de uma situação de crise, diante tanto do alastramento da enfermidade quanto da inexistência de um tratamento ou cura para esta. Inicialmente, vista como atrelada a determinados grupos, a enfermidade acabou mostrando sua abrangência, atingindo diferentes indivíduos. No início, sua transmissão por determinados fluidos corporais, bem como as formas de prevenção não estavam claras, assim como sua origem e demais características. Diante das poucas informações existentes, uma série de ideias preconceituosas e tendenciosas foram criadas, e a partir da identificação do HIV em um grupo de homens gays, a condição foi associada de maneira bastante estreita a este grupo.



O ativista da resposta à aids e historiador da arte Douglas Crimp (2004) contextualiza a relação com os sujeitos e os grupos organizados ligados à dissidência de gênero e sexualidade, que na época eram entendidas como o ‘movimento gay’ para além dessa primeira associação, que posteriormente se mostrou superficial. Para ele, foi esse coletivo que entendeu a aids como um problema seu, enquanto outros segmentos da sociedade ignoraram a questão. Nesse sentido, foram tais organizações e movimentos que abraçaram a causa, o que pode ser percebido na história da aids por meio da relação entre os grupos de dissidência sexual e de gênero e suas organizações, que atuavam na resposta à aids atendendo, no entanto, a todos os públicos.

É também Crimp (2017) que discute o contexto estadunidense a com base na inanição do governo federal diante da aids, algo bem diferente do contexto brasileiro em relação à epidemia. A negação do problema nos EUA tem profunda relação com as relações entre arte e ativismo presentes em grupos como o Silence = Death Project, o ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power) e Grand Fury, discutidos por Finkelstein (2018) a partir de sua atuação em suas fileiras como membro e fundador. Muitas das peças gráficas dos coletivos criticavam o fato do presidente Ronald Reagan, que ocupou o cargo entre 1981 e 1989, só ter se pronunciado publicamente sobre a aids em 1987, o que obviamente configurava uma negação do problema pelo Estado.

Além da relação próxima entre arte e ativismo, destacada por Crimp (2017) como uma posição que assinalava o papel da arte diante de uma crise como a da aids, o impacto da enfermidade no campo artístico estadunidense se desenvolveu em diferentes direções, algumas delas comentadas por Christopher Reed (2011), que em sua história da arte e da homossexualidade define os anos entre 1982 e 1992 como a década da aids. Sua posição é interessante por destacar a importância do tema e a centralidade no mesmo a partir da dissidência sexual, mas seu recorte temporal é bastante específico, pois em outros locais, como os países da América Latina de forma geral, o período cujo tema mais influenciou o circuito artístico é a década 1990.

Em uma história estadunidense da arte e da aids podemos destacar nomes como o cubano naturalizado estadunidense Félix González-Torres (1957-1996), Keith Haring (1958-1990), David Wojnarowicz (1954-1992), Mark Morrisroe (1959-1989), Nicholas Nixon (1947-), Nan Goldin



(1953-) e Robbert Mapplethorpe (1946-1989), sendo estes três últimos importantes também a partir de uma história que leve em conta exposições de arte relacionadas à enfermidade.

Em 1988 foi inaugurada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), a exposição individual de Nicholas Nixon, *Portraits of People*, constituída por diferentes séries fotográficas, sendo uma delas composta por retratos de pessoas com aids. Diante das imagens consideradas estereotipadas pela sua evocação da solidão, do sofrimento e do desalento (ALVES, 2015), o artista recebeu diversas críticas, sendo uma das mais contundentes a presença de ativistas ligadas ao ACT-UP na sala do museu com cartazes que criticavam a mostra. Elas buscavam dialogar com os visitantes da exposição, pedindo por imagens que mostrassem pessoas vivendo com e não morrendo de aids. Um dos efeitos do debate sobre a representação de pessoas vivendo com aids na arte, também atravessado pela representação problemática de pessoas vivendo com aids na mídia, foi a organização da mostra *Witnesses: Against Our Vanishing*, organizada por Nan Goldin no Artists Space em 1989 (REIS, 2016).

Nesta mostra, a artista procurou reunir artistas que viviam com aids e outros que estavam próximos de alguma forma à epidemia, apresentando também um conjunto de produções ligadas ao *underground* e à dissidência de gênero e sexualidade. A iniciativa de Goldin se destaca como uma importante iniciativa de uma comunidade que buscava o direito à autorrepresentação, antecipando debates como a questão do lugar de fala ao questionar os discursos e imagens produzidos por pessoas que viam a aids de fora, propondo então um olhar de dentro.

No mesmo ano de 1989 seria inaugurada a mostra póstuma *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, que perseguida e censurada em meio ao pânico provocado pela aids, constituiria uma das razões para que o senador de extrema direita Jesse Helms propusesse uma lei de maior controle para o financiamento público para a arte nos EUA. A posição do político partia da equiparação do “(...) homoerotismo à obscenidade e à exploração sexual de crianças” (CRIMP, 2015, p. 7). O fato de existir uma fotografia na qual constava uma criança nua foi o ponto nodal da crítica, que sobrepôs tal imagem aos trabalhos eróticos e homoeróticos do artista e a sua própria sexualidade, bem como ao fato de seu falecimento em decorrência da aids. Para os que endossavam



essa visão, era impossível pensar que um homem gay pudesse produzir a fotografia de uma criança nua sem que isso fosse revestido de um aspecto erótico.

A recepção e conseqüente censura à exposição de Mapplethorpe é um exemplo do entrelaçamento existente entre o preconceito com a aids e as dissidências do sistema de sexo/gênero (RUBIN, 2017). Nesse sentido, a negação ou tentativa de silenciamento de ambas as questões andam de mãos dadas, e tal posição pode ser identificada até mesmo por meio da historiografia da arte que, simultaneamente, negligencia tais aspectos ao investigar obras e artistas atravessados por tais preocupações, ocultando ou atenuando sexualidades dissidentes e relações com a enfermidade, como é o caso do contexto brasileiro (ALVES, 2020). Contudo, na comparação entre as conjunturas da interação entre a epidemia e a cultura no Brasil e nos EUA, existem algumas diferenças significativas.

Em primeiro lugar é importante destacar a diferença quanto às políticas públicas de saúde no Brasil, país no qual as primeiras notícias da aids chegaram logo após sua identificação nos EUA, sendo o primeiro caso identificado em 1982, apesar de uma posterior reclassificação de um caso de 1980 (FIOCRUZ, 2022). Aos poucos as ocorrências foram aumentando, ao mesmo tempo em que o país abandonava sua última ditadura, o que conduzia a uma série de mudanças na sociedade brasileira. Um marco importante nesse sentido foi a promulgação da Constituição Federal de 1988, que instituía a criação do Sistema Único de Saúde (SUS), que junto aos movimentos sociais, foi importantíssimo para a resposta à crise da aids no país. Assim, o discurso de inanição governamental que atravessa a arte e o ativismo nos EUA é distinto daquele presente na sociedade brasileira, onde o governo é até hoje responsável pela distribuição dos medicamentos relacionados ao HIV.

Quando, no início do século XXI, Richard Parker (2000), apoiado no contexto brasileiro, afirmou que a crise da aids ainda não havia terminado, chamando atenção para os problemas que envolvem a continuidade da epidemia – que se estende até o presente –, o pesquisador e ativista tinha em mente o fato de que essa sensação ocorria em decorrência da mudança paradigmática da enfermidade a partir da segunda metade da década de 1990. Assim, com base na identificação do HIV em 1981, o vírus desencadeou uma crise no âmbito social, sem nenhuma medida paliativa que conseguisse salvar as vidas dos enfermos, em meados da última década do séc. XX foram



desenvolvidos e aprimorados medicamentos antirretrovirais eficientes que proporcionaram uma grande mudança: de sentença de morte, a aids foi se transformando, progressivamente, em uma doença crônica.

No entanto, se hoje em dia é possível ter uma boa qualidade de vida utilizando os medicamentos disponíveis, a ponto de ter carga viral do HIV indetectável e, por consequência, intransmissível, ou seja, sem desenvolver aids. Nem todas as pessoas que vivem com HIV tem acesso ao tratamento, pelos mais diferentes motivos, muitos deles ligados a questões de classe, étnico-raciais, ou mesmo o preconceito que ainda perdura sobre a enfermidade. É no sentido de superar tais dificuldades que é importante pensar que a epidemia não terminou e que continua, motivação que ecoa na produção de artistas brasileiros atuantes no presente, como Micaela Cyrino e Evandro Manchini.

Em termos gerais, a relação entre as artes visuais e a aids no Brasil no final do séc. XX e início do séc. XXI é de difícil apreensão pela existência de poucas pesquisas aprofundadas, o que confere um papel bastante fragmentário para a abordagem do tema no país (ALVES, 2020). Nesse horizonte se destacam José Leonilson (1957-1993), que a partir do campo da pintura e do desenho, percorrendo o têxtil e os objetos, incorporou a moléstia a sua produção de caráter intimista e autobiográfico, e a produção do videoartista Rafael França (1957-1991), que também sobreposição de vida e obra em seus derradeiros trabalhos. O pesquisador Paulo Reis (2016) justapõe o trabalho de ambos aproximando-os simultaneamente do contexto internacional, destacando a pertinência de sua produção a partir de um debate sobre a visualidade da aids iniciado pelas exposições de Nixon e Goldin. Ainda é possível mencionar trabalhos como os de Hudinilson Jr. (1957-2013), que em seus Cadernos de Referência documentou, fundamentado em uma perspectiva pessoal, o impacto da enfermidade em meio a diversos outros temas, como o erotismo masculino e o mundo da arte e da cultura; Raul Cruz (1957-1993), artista que transitava entre o teatro e as artes visuais e cuja iconografia permite a identificação da enfermidade em sua produção artística; e Edilson Viriato (1966-), artista que abordou o tema largamente em sua produção, também organizando mostras pioneiras sobre a enfermidade no país.



A partir de sua participação na mostra *Tema: AIDS*³ (1993), curada por Per Hovdenakk e originalmente exposta no Henie Onstad Kunstsenter, em Oslo, Noruega, mas contando com itinerância em outras cidades no país e na Alemanha, Viriato sentiu a necessidade de, em seu retorno ao país, produzir uma mostra sobre o assunto. Assim, a partir de uma série de colaborações, surgiu *AIDS: Consciência e Arte* (1993), curada pelo artista no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MACPR), iniciativa que deu origem a duas novas exposições que compartilhavam, em parte, alguns dos trabalhos da mostra original: *Arte contra AIDS* (1994), co-curada por Viriato e Paulo Gomes no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) e *AIDS: Consciência e Arte* (1994), apresentada no Palácio da Abolição em Fortaleza. Destaca-se, ainda, no âmbito da história das exposições sobre a aids no Brasil, o projeto *SIDAIDS* de Armando Mattos, inaugurado em 2002 no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro sob o título *A Cultura em Tempos de AIDS*. Entre os anos de 2002 e 2004 a mostra, composta por propostas apresentadas em *banners*, percorreu cidades do interior do Rio de Janeiro – Barra Mansa, Niterói, Nova Friburgo, Nova Iguaçu, Petrópolis, São Gonçalo e Teresópolis –, sendo apresentada em diferentes unidades do SESC-RJ sob o título que originalmente lhe caberia, *SIDAIDS*.⁴

Por fim, é importante mencionar *Artists Against Aids - For Housing* (1991) considerada a primeira exposição internacional de arte postal sobre aids no Brasil (OLIVEIRA, CORRÊA, FERNANDES, 2022), apresentada em Salvador no Centro Cultural Triângulo Rosa, organizada pelo Grupo Gay da Bahia (GGB). Ao lado das iniciativas de Mattos e Viriato, essa mostra compõe um cenário no qual grupos bastante diversos de artistas se reúnem a partir de um tema, muitas vezes produzindo obras que são pensadas em decorrência do convite para integrarem tais iniciativas, expondo-as junto a artistas que já vinham abordando a enfermidade em seus trabalhos. Destacam-se nesses projetos a abrangência e a diversidade dos locais onde tais mostras ocorreram, percorrendo cidades nos estados da Bahia, Ceará, Paraná, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul; as distintas configurações das mostras, abrangendo uma proposta de *banners* e outra de arte postal, assim como exposições em moldes mais tradicionais; e a capilaridade das iniciativas de Viriato e Mattos, a

³ Em comemoração aos 30 anos da referida exposição foi realizada a já comentada mostra *Every Moment Counts – AIDS and its Feelings* (2022) na mesma instituição e novamente com participação e trabalhos de Viriato ao lado de obras dos brasileiros Rafael França e Hudinilson Jr e dos argentinos Alejandro Kuropatwa, Liliana Maresca e Feliciano Centurión, este último de origem paraguaia, mas que trabalhou e viveu durante muitos anos no país vizinho.

⁴ Mais informações sobre tais exposições podem ser encontradas em Alves (2020).



primeira gerando outras duas mostras, a segunda, percorrendo diversas cidades do estado do Rio de Janeiro a partir de um projeto originado na capital do estado.

O artigo de Oliveira, Corrêa e Fernandes (2022) apresenta outro aspecto digno de nota: a presença de Néstor Perlongher (1987) como referencial teórico. O antropólogo argentino, que viveu e veio a falecer em decorrência da aids no Brasil, além de estabelecer uma série de discussões importantes sobre a doença, refletindo sobre o processo disciplinador e regulador das sexualidades a partir da eclosão da enfermidade, apresenta um interessante enlace nas bibliografias sobre a aids no Brasil e na Argentina, tendo seus textos e reflexões frequentemente citados em ambos os países. Assim, posso admitir que, quando adentrei na sala do MNBA em Buenos Aires, já conhecia a teoria de Perlongher, mas que ainda não tinha medida da importância do trabalho dos artistas argentinos para a arte contemporânea a partir do contexto da epidemia no país. O estudo aprofundado dos textos que constituem essa investigação permitiu aproximar o Brasil e a Argentina por meio de olhares comparativos para além da contribuição de Perlongher, mas sem deixá-la de lado, incorporando as similaridades e especificidades identificáveis a partir da produção historiográfica da arte argentina.

Um olhar para a historiografia da arte e da aids na Argentina

Ao debater os regimes que disciplinam os corpos a partir da enfermidade, Perlongher (1987) fala sobre a autoridade dos discursos médicos e sobre em que medida eles podem se valer de preconceitos para controlarem os corpos, seus desejos e subjetividades, destacando a estigmatização das práticas homoeróticas e, em especial, a estigmatização do sexo anal. No entanto, sua reflexão engloba diferentes posições na relação entre o enfrentamento da aids e sua relação com a sexualidade e o erotismo, permitindo discutir a interdição do corpo enfermo à sexualidade em um sentido bastante amplo.

Na galeria do MNBA, a exposição de um trabalho impresso em revista com imagens do corpo da artista Liliana Maresca coloca em questão o erotismo do corpo de uma pessoa vivendo com o HIV, evocando os debates de Perlongher, ao mesmo tempo que é exemplo das relações entre



os artistas contemporâneos à crise da aids. Em *Maresca se entrega todo destino* (1993), fotoperformance publicada na revista *El libertino*, a artista se apresenta em 14 diferentes fotografias quadradas que constituem um ensaio sensual, alternando a exibição de diferentes partes de seu corpo a partir da alternância de peças de roupa. Entre as duas primeiras linhas e a terceira uma faixa preta atravessa a página dupla com o título da obra e um número de telefone (fig. 1).



Fig. 1 – Liliana Maresca - *Maresca se entrega todo destino*, 1993, fotoperformance publicada na revista *El libertino*, 1993. Fotografia de Alejandro Kuropatwa, vestuário por Sergio Avello e produção dos Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Kiwi Sainz). Fonte: <https://www.infobae.com/cultura/2017/08/13/gran-retrospectiva-de-liliana-maresca-la-artista-que-se-entrego-a-todo-destino/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

Em um pequeno letreiro posicionado na porção direita da imagem, são explicadas questões contextuais da produção do trabalho: “La escultora Liliana Maresca dono su cuerpo a Alex Kuropatwa - fotografo-, Sergio de Loof - tred setter-, y Sergio Avello - maquilladora- para este maxi aviso donde se dispone a todo.” Além disso, a produção do trabalho é dos Fabulous Nobodies (VIVO..., 2022), o que demonstra a grande rede de artistas envolvidos com a produção do projeto. E não é à toa que na mesma sala estejam trabalhos de alguns destes parceiros.

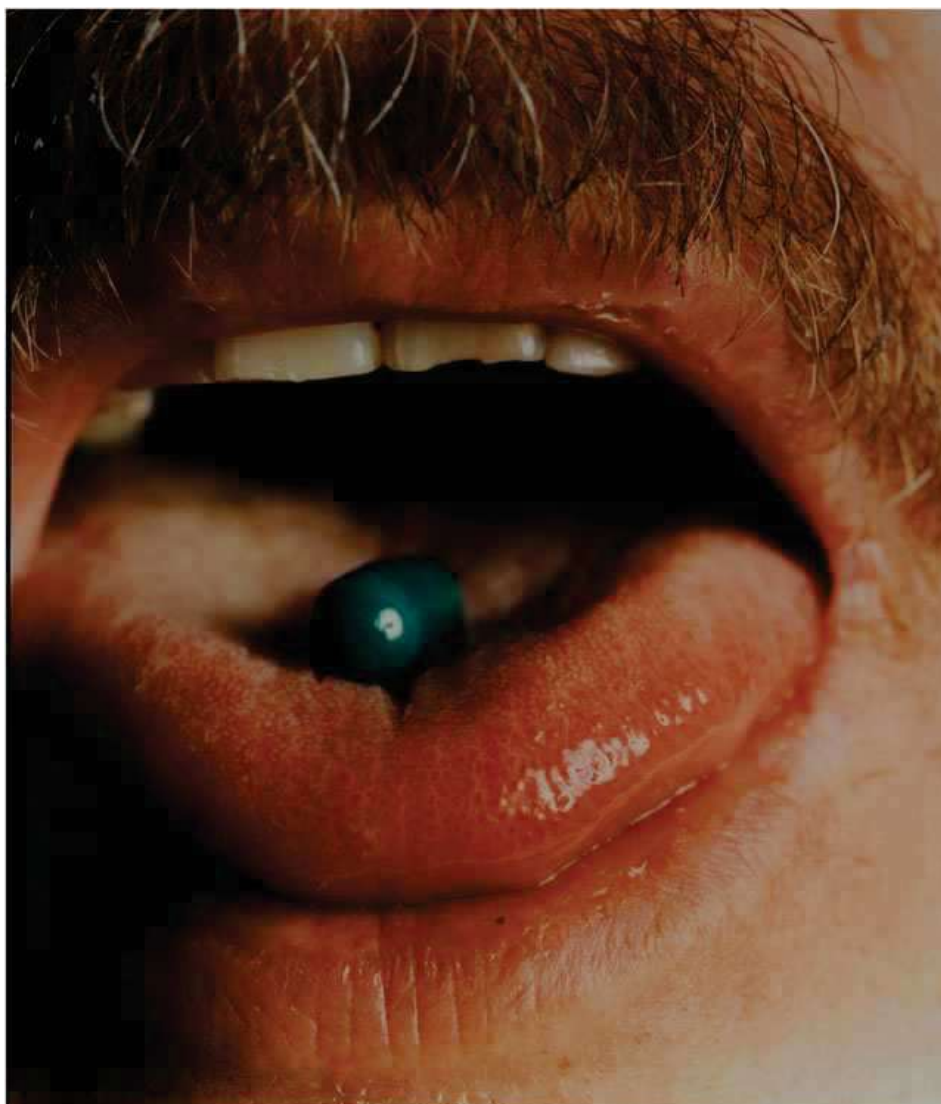


Fig. 2 – Alejandro Kuropatwa - *Boca con pastilla verde* (série *Cóctel*), 1996, fotografia colorida sobre papel, 107 x 91,5 cm. Fonte: <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/10106/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

Kuropatwa, importante fotógrafo argentino que fotografou Maresca para o anúncio na revista, estava representado no museu por um dos seus emblemáticos retratos nos quais interage com os medicamentos que lhe proporcionaram maior qualidade de vida e longevidade. Em *Boca con pastilla verde* (1996), da série *Cóctel*, é possível observar um recorte do rosto do artista ampliado, apresentando sua boca, que emoldurada pelo bigode, exhibe a língua parcialmente para fora, tocando o lábio inferior, enquanto uma pílula verde repousa sobre ela (fig. 2). Na série *Cóctel*, a interação com os medicamentos ocorre de diferentes maneiras, as quais metaforicamente ilustram não só o cotidiano do artista e de suas rotinas de tratamento, mas também a mudança paradigmática



da doença a partir de tratamento paliativo bem-sucedido. As imagens de Kuropatwa são simultaneamente um documento dessa mudança e um ensaio poético sobre a relação entre o corpo e o fármaco.



Fig. 3 – Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Kiwi Sainz) - *Yo tengo sida*, 1994, serigrafia sobre camiseta, 63 x 73 cm. Fonte: do autor.

Além desse trabalho, ainda é necessário destacar a presença de outra iniciativa, o projeto *Yo tengo sida* (1994) dos Fabulous Nobodies, apresentado na sala por meio de uma camiseta estampada, uma espécie de vestígio da ampla ação promovida por Roberto Jacoby e Kiwi Sainz (fig. 3). O coletivo por eles criado deveria funcionar como uma espécie de agência publicitária ficcional, e em suas aparições públicas, Jacoby vestia um terno enquanto Sainz utilizava uma roupa projetada pelo artista Omar Schiliro. Com o intuito de desmistificar a enfermidade, o slogan *eu tenho aids*, em tradução ao português, foi impresso em camisetas de diferentes tamanhos e cores, disseminando a mensagem de que qualquer um poderia ter a moléstia. O uso da peça por personalidades e sua



presença como trabalho de arte em museus e exposições atesta o lugar de fronteira da iniciativa, que conseguiu penetração na sociedade argentina em geral e, simultaneamente, reconhecimento pelo circuito de arte.

As três peças que compõem este recorte da exposição do acervo do MNBA apresentam um pouco do contexto e das relações que atravessam a relação da arte com a enfermidade na Argentina, demonstrando como mote as colaborações entre os artistas e a heterogeneidade das propostas, as quais transitam entre distintas proposições. Por meio de estudo mais aprofundado de alguns textos que apresentam perspectivas sobre o discurso historiográfico da arte em relação ao tema no país foi possível aprofundar um pouco mais tais debates.

Com esse objetivo e diante das restrições provocadas pela covid-19 foram desenvolvidas algumas ações focadas na identificação e análise de textos de caráter científico que estivessem disponíveis para livre acesso em plataformas virtuais. Em primeiro lugar, foram pesquisadas algumas plataformas que reunissem tais produções. Alicerçado em resultados obtidos pela combinação das palavras arte, sida e Argentina, o buscador Google Acadêmico foi escolhido em virtude do grande número de ocorrências. A partir daí, foram pesquisadas as primeiras cem indicações de textos, que analisados a partir de seus títulos, palavras-chave e resumos, constituíram um conjunto de 24 escritos.

Os textos selecionados e listados a partir de sua ocorrência foram os seguintes: 1 *Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina* - María Laura Rosa (2006); 2 *Rituales fúnebres afectivos frente a la crisis del sida en Buenos Aires de los años 80* - Marina Fernanda Suárez (2021); 3 *Los discursos del VIH/SIDA en las prácticas artísticas* - Rut Martín Hernández (2018); 4 *La sociedad portadora. Experiencias artísticas alrededor del sida em España, Argentina y México* - Antonio A Caballero-Gálvez (2019); 5 *La Kermesse: arte y política sen el Rojas* - Syd Krochmalny (2013); 6 *Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias em torno al arte argentino frente a la crisis del sida* - Francisco Lemus (2015); 7 *Llegó el Sida* - Francisco Lemus (2020b); 8 *Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires* - Fran Lemus (2021); 9 *Exposiciones, entre el poder y el saber. La Galería del Rojas y el arte argentino de los años noventa en Austin* - Francisco Lemus (2014); 10 *Feliciano Centurión:*



Abrigo - Francisco Lemus (2020a); 11 *Formas de construir un abrigo. Neoliberalismo, arte e instituciones* - Mario Cámara (2020); 12 *Cuerpos parlantes: intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina* - Guadalupe Maradei (2016); 13 *Infectados por el Arte. Transgresión, cuerpos y memoria en el arte porteño de los años 80 y 90. Un análisis de las trayectorias artísticas de Liliana Maresca y Batato Barea* - Marina Suárez (2018); 14 *Imágenes seropositivas. Resistencias contra el sida a través del arte en España, Argentina y México* - Antonio A. Caballero-Gálvez (2020); 15 *Retóricas del sida. La Guerra Fría, Perlongher, la enfermedad y las computadoras* - Ignacio Iriarte (2021); 16 *Los flujos de la sangre* - Francisco Lemus (2021); 17 *Tramas de cuerpos y conflictos. Liliana Maresca, la singularidad de una voz* - Alicia Vaggione (2021); 18 *¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistência* - Francisco Lemus (2015); 19 *Un territorio deslocado* - María Laura Rosa (2008); 20 *Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90* - María Laura Rosa (2015); 21 *Trayectorias artísticas-militantes: memoria y fotografía en el Museo de Arte y Memoria, de La Plata (Argentina)* - Florencia Larralde Armas (2015); 22 *Entre la vulnerabilidad y la resistencia. Arte y sida en Hispanoamérica (1984-2018)* - Karen Poe Lang (2019); 23 *Una comedia de la muerte: Copi y sus profanaciones del sida* - Germán Garrido (2019); e 24 *Potencias y alianzas de supervivencia entre mujeres. Liliana Maresca, un recorrido por su obra* - Alicia Vaggione (2019).

A partir da apresentação da lista é perceptível a importância de alguns autores: Francisco Lemus, que conta com sete trabalhos (incluindo a grafia Fran Lemus), abordando o tema em âmbito nacional a partir de diferentes posições; María Laura Rosa, que em três textos discute recortes partindo de questões de gênero e sexualidade; Antonio A Caballero-Gálvez, com dois artigos decorrentes de um projeto de pesquisa que apresenta as interrelações entre Argentina, México e Espanha; Alicia Vaggione, que se debruça sobre o trabalho de Liliana Maresca; e Marina Fernanda Suárez, que debate rituais fúnebres assim como as produções de Maresca e Batato Barea.

A partir da leitura e do fichamento dos vinte e quatro textos, foram identificadas algumas linhas de força que se destacam na produção historiográfica argentina em relação à enfermidade e a aids. Assim como no caso do Brasil, a moléstia chega em meio aos processos de redemocratização, encerrando a última ditadura do país ao mesmo tempo em que os movimentos ligados às



dissidências sexuais e de gênero se consolidam. Entre os elementos utilizados para a descrição do contexto social na época, merecem destaque as diferentes menções ao neoliberalismo como um horizonte importante na sociedade argentina, tema que não é recorrente nas bibliografias brasileiras sobre o tema. Chamam a atenção também as ocorrências de citações de alguns nomes frequentes, como os de Liliana Maresca⁵, Alejandro Kuropatwa e dos Fabulous Nobodies, que foram mencionados respectivamente em dezessete, quatorze e cinco dos artigos pesquisados, o que corrobora sua importância para os discursos da enfermidade e da arte no país e, conseqüentemente, reforça a importância de sua presença na exposição do MNBA. Ao lado dessas menções se destacam outras duas: o nome de Néstor Perlongher aparece em quatorze textos e o Centro Cultural Ricardo Rojas, mencionado em quinze diferentes trabalhos. Se a presença do teórico, assim como dos artistas, não chega a ser surpreendente, a menção a um espaço cultural se destaca por certa particularidade.

Caballero-Gálvez (2019) ao discutir a epidemia na Argentina, destaca a atuação do Grupo de Acción Gay (GAG), encabeçado pelos artistas Jorge Gumier Maier e Marcelo Pombo entre os anos de 1984 e 1985, entidade que contou também com outros artistas, ativistas e jornalistas como Carlos R. Luis, Oscar Gómez, Julio Olmos, Gustavo Gelmi, Facundo Montenegro e Alejandro Kantemiroff. O GAG atuou de maneira importante na resposta à aids, ainda que tenha sido, sobretudo, um grupo voltado à pauta da liberação sexual. Gumier Maier em um momento posterior se tornaria o responsável por um novo equipamento cultural do setor de Extensão Cultural da Universidad de Buenos Aires (UBA), a Galeria do Centro Cultural Ricardo Rojas:

En 1989, Gumier Maier fue el encargado de la dirección del Centro Cultural Ricardo Rojas, más conocido como «El Rojas», que se convirtió en uno de los espacios más representativos del underground porteño, un espacio de crítica y reflexión de la contracultura artística local. La mayoría de los/as artistas expuestos trabajaban temas de disidencia sexual, así como de VIH/sida. Entre ellos/as se encontraban el mismo Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Fernanda Laguna, Román Vitali, José Garófalo, Sabastián Gordín o Alejandro Kuropatwa (CABALLERO-GÁLVEZ, 2019, p. 158-159).

⁵ Apesar do grande número de menções à artista, uma delas se destaca pela falta de contextualização. No texto de Rut Martín Hernández (2018), *Los discursos del VIH/SIDA en las prácticas artísticas*, Maresca tem um texto citado de maneira bastante breve. Apesar do escopo amplo proposto pelo texto, que articula o cenário argentino com o exterior e o passado com o presente, não existe um maior aprofundamento sobre como a artista se relaciona a partir de sua biografia e obra ao tema da enfermidade.



O espaço foi um centro importante a partir do qual a experimentação de artistas vinculados à dissidência se irradiou no contexto argentino, operando em uma margem ao sistema hegemônico e transitando entre a institucionalização e o *underground*. Os temas, materiais e discursos a partir dos quais os artistas ligados ao espaço desenvolviam seus trabalhos geraram uma série de adjetivos depreciativos a partir da recepção de suas obras, tais como *arte light*, *arte rosa* ou mesmo *arte apolítica*, como destaca Syd Krochmalny (2013), que também narra como atividades de inauguração da galeria uma instalação de Liliana Maresca e uma performance de Batato Barea. O local e os artistas a ele associados constituem um importante elemento da história da arte Argentina: o grupo que orbitou ao redor do Rojas, ainda que bastante heterogêneo, é visto como um coletivo que articulava questões dissidentes tanto quanto aos temas quanto ao seu entendimento sobre arte, utilizando materiais e produzindo a partir de posturas marginais. Em meio a diversas proposições, a crise da aids atravessava as obras e as vidas desses artistas.

Ao estabelecer uma relação entre o contexto argentino e o mexicano, Caballero-Gálvez (2019) aproxima o Rojas do Taller de Documentación Visual (TDV), coletivo fundado em 1984 e capitaneado por Antonio Salazar na Academia de San Carlos, vinculada à Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que contou com a colaboração de artistas como Gabriel Castro Rocha, Marco Aulio Prado, Francisco Marcial, Israel Mora, Ricardo Serrano, Rubén Gómez-Tagle, Gustavo Guevara, Víctor Hugo Martínez, Enrique Méndez e Sergio Carlos Rey. O TDV foi responsável por uma série de iniciativas que respondiam à crise da aids a partir de proposições coletivas que articulavam a arte e a visibilidade para o enfrentamento da epidemia. Com base nessa aproximação, o autor destaca o protagonismo de contextos culturais ligados ao ambiente universitário na América Latina, aspecto ainda não identificado ou debatido na historiografia da arte brasileira sobre a aids.

Além das investigações de Caballero-Gálvez (2020, 2019), que articulam a arte e a aids na Argentina, México e Espanha, outras pesquisas estabelecem relações entre o contexto argentino e o exterior, seja com países do continente americano ou mesmo com o contexto espanhol, em diferentes recortes e perspectivas comparativas. Entre elas gostaria de destacar a iniciativa de Karen Poe Lang (2019), pesquisadora vinculada à Universidad de Costa Rica que organizou o dossiê *Entre la vulnerabilidad y la resistencia. Arte y sida en Hispanoamérica (1984-2018)*, no qual constam textos



como os de Germán Garrido (2019), “Una comedia de la muerte”: Copi y sus profanaciones del sida e de Alicia Vaggione (2019), Potencias y alianzas de supervivencia entre mujeres. Liliana Maresca, un recorrido por su obra.

No caso das relações entre Argentina e Brasil, é possível destacar algumas ocorrências. Em “Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias em torno al arte argentino frente a la crisis del sida”, de Lemus (2015), o autor comenta o contato do artista Marcelo Pombo com a cena alternativa de São Paulo, mencionando seu vínculo com o artista e ativista gay Darcy Penteadó. Além disso, no artigo Formas de construir un abrigo. Neoliberalismo, arte e instituciones, Mario Cámara (2020) menciona o contexto artístico brasileiro, comentando tanto o discurso sobre a retomada da pintura nos anos 1980 quanto as semelhanças existentes entre o trabalho de Leonilson e de Feliciano Centurión, ambos unidos pela produção têxtil e autobiográfica quanto pela enfermidade.

Merece destaque ainda o debate sobre os rituais fúnebres associados ao luto dos artistas em Buenos Aires, tema explorado por Marina Fernanda Suárez (2021) e Lemus (2020b). A autora constitui sua argumentação a partir principalmente dos ritos fúnebres ao redor de Batato Barea, comentando também alguns elementos da despedida a outros artistas, como Maresca, destacando uma postura celebratória muito distante do entendimento estadunidense do luto no contexto da aids. Ao apresentar seu estudo, a pesquisadora esclarece:

A modo de hipótesis planteamos que la manera particular de lidiar con las muertes a causa del sida en el caso porteño se vinculó a su anclaje comunitario y festivo que implicó el blindaje del estado de ánimo –y su consecuente protección inmunológica– frente al dramatismo y el dolor de la muerte joven. Además, las formas de experimentar los rituales fúnebres y los sentidos atribuidos a estos por las y los asistentes dan cuenta de un paralelismo entre dicha ritualización celebratoria y las formas de experimentación, eclosión artística y modos de vivir que caracterizaron al underground de los años 80. Al mismo tiempo, si el objetivo de la denuncia motorizo a los funerales de las organizaciones como ACT-UP, este no estuvo, sin embargo, presente en el caso porteño que merece ser estudiado considerando otros matices (SUÁREZ, 2021, p. 83).

Ambos os autores comentam também o velório de Schiliro, realizado em 1994, descrevendo a decoração do caixão (LEMUS, 2020) e suas solicitações. Segundo Suárez (2021, p. 89), o artista “(...) pidió que estuvieran presentes sus obras: los caireles que había producido desfrenadamente



desde el día en que se enteró de su enfermedad, con el objetivo de “dejar algo bello en el mundo” (...).”

Por fim, a partir da menção a Schiliro, gostaria de destacar o grande número de artistas identificados na leitura dos textos, por meio dos quais podem ser desenvolvidas outras pesquisas, tanto aprofundando o debate sobre suas produções quanto em estudos comparativos, entre si e com outros artistas. Evitando uma extensa lista de nomes apenas mencionados, que talvez não significasse tanto, opto por destacar Schiliro, que combina com certa particularidade os aspectos da arte e da enfermidade em sua produção. O artista, já mencionado no texto como o responsável pelo desenvolvimento de uma roupa utilizada por Kiwi Sainz em suas ações no Fabulous Nobodies, foi companheiro de Jorge Gumier Maier, curador do Centro Cultural Ricardo Rojas, que conheceu em 1985, o qual não só incentivou sua carreira, mas também tratou de conservar e divulgar seu legado. Schiliro tem um interessante destaque em um dos textos de Lemus (2021), que relata, em consonância com Suárez (2021), como, a partir do diagnóstico da enfermidade, ele decide se tornar artista no ano de 1991, produzindo suas obras com materiais plásticos, tais como os utilizados nas bijuterias que produzia há alguns anos. Segundo o pesquisador,

246

Schiliro es un artista arquetípico de la Galería del Rojas porque expandió los límites de su imaginario —gracias a una posición ajena al mundo del arte— al mismo tiempo que diseñó una forma de supervivencia. Esta fue una de las respuestas al virus: la invención de una vida más bella. Esta idea no significa inscribirse en una posición romántica con respecto al arte, sino todo lo contrario, pensar cómo la identidad, la sexualidad y la enfermedad funcionan como un nexo de producción, una manera de afirmarse para compensar los efectos de una realidad poco favorable (LEMUS, 2021, n.p.).

A narrativa de Lemus, iniciada a partir do contato entre Gumier Maier e Schiliro e da aproximação progressiva deste ao mundo da arte tem como ápice a tomada de decisão de se tornar artista a partir do impacto da enfermidade em sua vida. Seus objetos, definidos por Lemus como algo entre a artesanía e uma espécie de *ready-made* caseiro podem simultaneamente evocar efeitos da doença ou sugerirem uma alegria celebratória que se distancia do impacto da moléstia. Desse modo, sua produção se caracteriza por um gesto de emergência que incorpora o que lhe está próximo, a enfermidade, as miçangas, os materiais plásticos, diante da decisão de tornar-se artista, que pode ser pensada inclusive como a construção de uma espécie de legado para além da finitude



da vida que se aproximava. Tal investimento, como pontuado por Suárez (2021), se basearia na ideia de deixar algo belo para trás.

Considerações Finais

Pesquisar uma epidemia dentro de outra epidemia, para além da coincidência, no contexto da covid-19 significou uma série de limitações. Observar a produção historiográfica disponível online sobre um país vizinho, tendo como disparador a lembrança de uma exposição de arte visitada alguns anos atrás, foi a oportunidade de conhecer mais o contexto argentino e, por extensão, latino-americano, diante das limitações e restrições de um momento crítico. Dessa forma, a pesquisa incipiente que apresento nesse texto poderia ser estendida para diferentes direções, explorando o confronto com outras fontes, pesquisas documentais e, claro, o contato direto com as obras.

Tendo em vista meu foco no Brasil, tema de minhas investigações, e a larga produção estadunidense, foi a partir dessas duas referências que procurei entender as relações entre a aids e a arte na Argentina. Foi com satisfação que identifiquei a presença da enfermidade como um tema presente na historiografia da arte argentina, principalmente no que diz respeito ao final dos anos 1980 e início dos anos 1990, caracterizando um importante debate, no qual se destaca a presença de uma artista mulher, Liliana Maresca, o que não é frequente nas narrativas sobre a moléstia. Além disso, boa parte das menções ao enlace entre a arte e a aids se estabelece ao redor do Centro Cultural Rojas e de seus artistas, o que indica o resultado mais importante de minha análise: a visão integrada da produção dos artistas argentinos em relação à enfermidade e aos seus impactos.

Em minha pesquisa de doutorado (ALVES, 2020), pude perceber como a historiografia brasileira é falha não só em abordar a questão da aids, mas em fragmentar seu impacto a partir da dispersão. Digo isso pois a doença não é encarada como um tema que atravessou a produção e a vida de uma geração, ou mesmo de vários artistas, sendo frequentemente entendida como um tema particular presente na produção de um ou outro artista. A fragilidade nos investimentos comparativos nos discursos da arte brasileira quando o assunto é a aids parecem atravessados de um receio de que o tema pudesse macular a narrativa historiográfica, e essa hesitação aparece também



em relação ao debate sobre o homoerotismo e mesmo na análise de obras que claramente debatem a enfermidade.

Nesse sentido, a sala do MNBA evoca, a partir de seu recorte de obras, a existência de colaborações e redes de apoio e produção entre os artistas de maneira bastante clara, e a mesma perspectiva pode ser encontrada na produção historiográfica argentina sobre o tema, aproximando a produção de seus artistas entre si e com outros contextos. Portanto, parece importante investir em pesquisas futuras nas relações entre o Brasil e a Argentina, tendo em vista a identificação de alguns pontos de contato nos textos pesquisados.

A produção teórica de Lemus se destaca junto a de outros autores não só como a mais numerosa, mas também como bastante profícua em termos de debates historiográficos, pensando a produção dos artistas, suas biografias, a recepção dos seus trabalhos também a partir da crítica de arte. É importante destacar que a curadoria da exposição *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al VIH durante los años 90* (2017) é um importante desdobramento das questões estudadas pelo autor, que em um de seus textos (LEMUS, 2014), também discute a mostra *Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires* (2011), curada por Úrsula Dávila-Villa no Blanton Museum of Art da Universidade do Texas, em Austin, que se debruçava sobre os artistas do Centro Cultural Rojas. Tais iniciativas no campo da curadoria, tanto em termos de produção quanto de crítica curatorial enriquecem ainda mais o debate sobre as relações entre a enfermidade e a arte.

Em conclusão, diante das considerações elaboradas para o compartilhamento desta pesquisa, penso que a historiografia e as investigações argentinas possam ser uma inspiração para estudos no e sobre o Brasil, permitindo o exame do cruzamento entre as artes visuais e a aids a partir de posições que levem em conta as redes de colaboração entre os artistas, seus afetos e as especificidades locais, sem perder de vista as possibilidades comparativas a partir de outros enquadramentos.



Referências

ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉZ, Jose Miguel G. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos em el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Madrid, España: Egales, 2014.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres Alves. 2020. *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades*. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/214418>. Acesso em: 25 maio 2022.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Aids e arte contemporânea em Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson: miasmas e metáforas*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais – Bacharelado com ênfase em História, Teoria e Crítica). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013. Disponível em: https://sistemas.furg.br/sistemas/sab/arquivos/conteudo_digital/000001959.pdf. Acesso em: 17 mar. 2022.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais*. Rio Grande: Editora da FURG, 2021. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/10205>. Acesso em: 25 ago. 2022.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131019>. Acesso em: 17 de mar. 2019.

ARMAS, Florencia Larralde. Trayectorias artísticas-militantes: memoria y fotografía en el Museo de Arte y Memoria, de La Plata (Argentina). *Hallazgos*, Bogotá, Colombia, v. 12, n. 24, p. 63-87, 2015. ISSN: 1794-3841.

CABALLERO-GÁLVEZ, Antonio A. Imágenes seropositivas. Resistencias contra el sida a través del arte en España, Argentina y México. In: PLEGUEZUELOS, Antonio Martínez; CANO, Moisés Fernández; BERNABEU, Aarón Pérez IBÁÑEZ, Miguel Sánchez; DE PABLO Sergio Fernández (eds.). *MariConers. Estudios interdisciplinarios LGTBIQ+*. Madrid, España: Universidad Politécnica de Madrid, 2020, p. 129-140.

CABALLERO-GÁLVEZ, Antonio A. La sociedad portadora. Experiencias artísticas alrededor del sida em España, Argentina y México. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *De vidas y virus: VIH/sida en las culturas hispánicas*. Barcelona, Espanha: Icaria, 2019. p. 151-169.

CÂMARA, Mario. *Formas de construir un abrigo. Neoliberalismo, arte e instituciones*. Foro de Crítica Cultural del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural de la Universidad de San Andrés, Victoria, Argentina, v. 28, n. 05, 2020.

CAMNITZER, Luis. *Arte, estado y no he estado*. Montevideú, Uruguai: HUM, 2012.

CAMPUZANO, Giuseppe. Museu Travesti do Peru. Linha da Vida. In: SESC. *Caderno Sesc_Videobrasil 11: alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Videobrasil, 2015.



CRIMP, Douglas. Aids: análise cultural, ativismo cultural. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). *Histórias da sexualidade*: antologia. São Paulo: MASP, 2017.

CRIMP, Douglas. *Melancholia e Moralism*: Essays on AIDS e Queer Politics. Cambridge, USA: MIT Press, 2004.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor. *Latinoamérica Queer*. Cuerpo y política queer en América Latina. Ciudad de México, México: Ariel, 2019.

FINKELSTEIN, Avram. *After Silence*. A history of AIDS through Its Images. Oakland, USA: University of California Press, 2018.

FIOCRUZ. *A epidemia da aids através do tempo*. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html>. Acesso em: 11 ago. 2022.

GARRIDO, Germán. “Una comedia de la muerte”: Copi y sus profanaciones del sida. *Escena*, San José, Costa Rica, v. 78, n. 2, jul.-dez., p. 71-91, 2019. ISSN 2215-4906.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latino-americano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: XXI Editores, 2018.

HERNÁNDEZ, Rut Martín. Los discursos del VIH/SIDA en las prácticas artísticas. *Arte e Investigación*, La Plata, Argentina, n. 14, nov. 2018. ISSN 2469-1488.

IRIARTE, Ignacio. Retóricas del sida. La Guerra Fría, Perlongher, la enfermedad y las computadoras. In: GARBATZKY, Irina; GASPARRI, Javier (Org.). *Nuestros años ochenta*. Rosario, Argentina: Humanidades y Artes Ediciones; Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria, 2021, p. 113-142.

KROCHMALNY, Syd. La Kermesse: arte y política en el Rojas. *Caiana*, Buenos Aires, Argentina, n. 2, ago. 2013, p. 1-16. ISSN 2313-9242.

LANG, Karen Poe. Entre la vulnerabilidad y la resistencia. Arte y sida en Hispanoamérica (1984-2018). *Escena*, San José, Costa Rica, v. 78, n. 2, jul.-dez., p. 1-9, 2019. ISSN 2215-4906.

LEMUS, Fran. Arte y Vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, Córdoba, Argentina, v. 4, n. 7, jun. 2021. ISSN: 2618-2726.

LEMUS, Francisco. Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistência. *Cambia*, La Plata, Argentina, v. 1, n. 1, jan.-jul., p. 117-132, 2015.

LEMUS, Francisco. Exposiciones, entre el poder y el saber. La Galería del Rojas y el arte argentino de los años noventa en Austin. *Estudios Curatoriales*, Buenos Aires, Argentina, v. 2, n. 2, 2014. ISSN: 2314-2022.

LEMUS, F. Feliciano Centurión: Abrigo. *Estudios Curatoriales*, 15 dez. 2020a. Disponível em: <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/909>. Acesso em: 15 ago. 2022.

LEMUS, Francisco. Llegó el sida. *El lugar sin limites*. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, Buenos Aires, Argentina, v. 2, n. 4, out., p. 66-84, 2020b. ISSN 2683-9105.



LEMUS, Francisco. Los flujos de la sangre. *In: GARBATZKY, Irina; GASPARRI, Javier (Org.). Nuestros años ochenta*. Rosario, Argentina: Humanidades y Artes Ediciones; Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria, 2021, p. 143-168.

LEMUS, Francisco; Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. *Caiana*, Buenos Aires, Argentina, n. 6, 2015, p. 1-8. ISSN 2313-9242.

LÓPEZ, Miguel A. *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima, Peru: Pesopluma, 2019.

MARADEI, Guadalupe. Cuerpos parlantes intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina. *Caiana*, Buenos Aires, Argentina, n. 8, p. 48-58, 2016. ISSN: 2313-9242.

MIGNOLO, Walter (org.). *Género e descolonidad*. Buenos Aires, Argentina: Del Signo, 2008.

OLIVEIRA, Lucas A.; CORRÊA, Ronaldo de O.; FERNANDES, Ana Cândida F. de A. Artists Against AIDS – For Housing (1991): a 1ª exposição internacional de Arte Postal sobre aids e as ações pedagógicas contra a epidemia no Brasil. *Albuquerque*, Aquidauana, v. 14, n. 27, jan.-jun. 2022. E-issn: 2526-7280

PARKER, Richard. *Na contramão da AIDS: sexualidade, intervenção, política*. Rio de Janeiro: ABIA; São Paulo: 34, 2000.

PERLONGHER, Néstor. *O que é aids*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROSA, María Laura. Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina. *Nuestra América*, Porto, Portugal, n. 2, p. 187-197, ago-dez 2006. ISSN: 1646-5024.

ROSA, María Laura. Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90. *Revista Latina de Sociología*, Coruña, España, v. 5, p. 135-149, 2015. ISSN: 2253-6469.

ROSA, María Laura. Un territorio deslocado. *Ramona*, Buenos Aires, Argentina, n. 87, dez. p. 31-34, 2008.

REED, Christopher. *Art and Homosexuality: A history of ideas*. New York: Oxford, 2011.

REIS, Paulo. Limiar da visualidade: artes visuais e a crise da aids. *In: FREITAS, Arthur et al. Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.

SUÁREZ, Marina. Infectados por el Arte. Transgresión, cuerpos y memoria en el arte porteño de los años 80 y 90. Un análisis de las trayectorias artísticas de Liliana Maresca y Batato Barea. *América*, Paris, France, n. 52, nov., p. 1-10, 2018. ISSN: 2427-9048.

SUÁREZ, Marina Fernanda. Rituales fúnebres afectivos frente a la crisis del sida en Buenos Aires de los años 80. *Aisthesis*, Santiago, Chile, n. 70, p. 81-102, 2021. ISSN 0718-7181.

VAGGIONE, Alicia. Potencias y alianzas de supervivencia entre mujeres. Liliana Maresca, un recorrido por su obra. *Escena*, San José, Costa Rica, v. 78, n. 2, jul.-dez., p. 56-70, 2019. ISSN 2215-4906.



VAGGIONE, Alicia. Tramas de cuerpos y conflictos. Liliana Maresca, la singularidad de una voz. In: GARBATZKY, Irina; GASPARRI, Javier (Org.). *Nuestros años ochenta*. Rosario, Argentina: Humanidades y Artes Ediciones; Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria, 2021, p. 169-184.

VIVO DITO. Maresca se entrega todo destino. Argentina, 2022. Disponível em: <http://www.vivodito.org.ar/node/33>. Acesso em: 14 ago. 2022.



Proibido permanecer en este lugar: uma descrição do trabalho “Migrações” de Marcelo Brodsky

Talitha Bodnar¹

Resumo

Em 2016, em meio à crise migratória europeia causada pelos conflitos na Síria, o fotógrafo argentino Marcelo Brodsky produziu o trabalho “Migrações”, no qual tenta condensar um comentário sobre imigrações partindo de um ponto de vista pessoal e particular sem perder a amplitude internacional da crise. Para isso, ele se utiliza de documentos e arquivos familiares, de fotografias tanto de sua autoria quanto de fotógrafos da agência de notícias EFE, ao mesmo tempo em que realiza intervenções com giz colorido em algumas das imagens e cria legendas para elas. Este artigo pretende entender a relevância deste ponto de vista latino-americano sobre crises migratórias quando feito por meio de construções artísticas e narrativas fotográficas. Para isso, pretende-se descrever elementos do trabalho e procurar relações dentro da temática e da linguagem fotográfica.

Palavras-chave: Fotografia; Migração; Ficção; Arte contemporânea; América Latina.

253

Introdução

O fotógrafo argentino Marcelo Brodsky, conhecido por seu ativismo político contra governos totalitários, produziu, em 2016, “Migrações”², o qual aparece um pouco escondido entre seus vários outros trabalhos de maior popularidade. Aqui, Brodsky considera a crise migratória europeia causada pelos conflitos na Síria e, a partir de documentos, arquivos pessoais e do álbum de sua família, além de fotografias que realizou na Espanha enquanto exilado político e de fotografias feitas por fotojornalistas da agência de notícias espanhola EFE que mostram refugiados dessa crise, faz intervenções com cores e legendas em giz, lápis de cor, marcadores etc. Sua intenção é revelar, sem perder a amplitude internacional da crise, um posicionamento sobre imigrantes em

¹ Graduanda do curso de Bacharelado em Artes Visuais da EMBAP/UNESPAR. Fotógrafa com interesse em temas relacionados a ficções, narrativas, identidade e feminismo. Pesquisa realizada com a orientação da professora doutora Keila Kern para o Projeto de Iniciação Científica da UNESPAR. Contato: talithabodnar@gmail.com

² O trabalho “Migrações” foi resultado de uma proposta de exposição pela curadora brasileira Priscila Arantes, que ocorreu de 18 de outubro a 20 de novembro de 2016, no Paço das Artes no Museu de Imagem e Som (MIS) em São Paulo.



deslocamento, mas, principalmente, sobre a importância do asilo político para refugiados que estão em uma situação vulnerável, colocando em voga a universalidade do tema.

Por meio deste artigo pretende-se demonstrar a relevância deste ponto de vista latino-americano sobre o tema explorado, ou seja, as crises migratórias, considerando a maneira que Marcelo Brodsky construiu essas narrativas artísticas e fotográficas. Utilizaremos os conceitos de ficção de Juan José Sauer e Alexandre Nodari; os estudos de Roland Barthes sobre fotografia; assim como os de Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e Jean Galard, que expandem conceitos para a imagem, refugiados e diásporas.

Materiais e métodos

Para esta pesquisa, consideraremos as imagens de “Migrações” que o próprio artista enviou à pesquisadora, somado ao que se pode conferir no site de Brodsky - único meio de acesso a este trabalho que se tem hoje. Com isso, descreveremos as mais de vinte imagens que compõem a obra, na ordem em que se achou mais relevante para o melhor entendimento. Todos esses elementos foram organizados pelo fotógrafo em três capítulos, como visto em seu site: são eles “Família Russa”, “Exílios” e “No Mediterrâneo”.

Capítulo Um: Família Russa

No primeiro capítulo, “Família Russa”, somos apresentados à família de Marcelo Brodsky. Por meio de retratos antigos, imagens de passaporte e um caderno com frases escritas à mão em russo ou ucraniano, somados às interferências do artista com manuscritos e rabiscos de variadas cores, começamos a entender que a primeira migração que ele nos mostra é aquela que o tornou um cidadão argentino.

É fácil encontrar seu bisavô e bisavó em meio a todas essas imagens. São dois retratos em preto e branco, em que cada um deles aparece sozinho emoldurado por um recorte oval, com um fundo escuro e denso que, somado às roupas pretas que ambos vestem, faz os rostos saltarem aos



nossos olhos. O bisavô tem o rosto enquadrado por um chapéu preto cilíndrico típico russo, bigode e uma longa barba grisalha. A bisavó também tem a cabeça coberta por um lenço preto de cetim ornamentado nas pontas, muito bem colocado, que se mistura com sua roupa da mesma cor. Tudo parece remeter às vestimentas usadas em igrejas católicas ortodoxas.



Figura 1: *Bisabuelo, Bisabueloaraña, Bisabuela, Bisabuelaraña*

Porém, estas duas fotos não são vistas somente por si. Característica comum a retratos desta época, que eram preciosidades da família, os dois são protegidos por um papel de seda muito fino, com uma textura de linhas com várias pequenas ondulações que, quando colocados acima das fotos, transforma as imagens em algo mais etéreo. Brodsky nomeia estas fotos, respectivamente, *Bisabueloaraña* e *Bisabuelaraña*, em uma alusão, talvez, às teias genealógicas construídas a partir destas duas pessoas.

Uma outra foto, de 1906 e em preto e branco, chama a atenção. Intitulada *La Pluma 11.02.06*, vemos uma menina bem centralizada na imagem, de sete ou oito anos, com uma vestimenta toda em branco, pesada e ricamente adornada, de gorro, manga comprida cheia de pompons, e botas forradas, enfeitadas com fitas. De rosto saudável, mantém um meio sorriso ao segurar com as duas mãos uma pluma na horizontal, paralela ao chão, na altura dos braços e em frente à saia, pelas pontas de seus dedos gordinhos. Vemos hoje esta foto com alterações realizadas por Brodsky: são intervenções com lápis, giz de cera ou marcadores coloridos, que parecem ter sido feitas nas fotos originais ou em reproduções. Porém, o que temos são ampliações deste arquivo, ou



seja, a foto e a camada de textos e cores são ampliadas juntas, e o gesto do artista foi já transformado em imagem.



Figura 2: *La Pluma* 11.02.06

A pluma e as flores do vaso foram coloridas com giz de cera ou pastel seco: a pluma ficou da cor laranja, com algumas hachuras amarelas, destacando-a na imagem. As flores também foram levemente coloridas com amarelo e um vermelho alaranjado; uma pintura rápida, riscada. Aos pés da foto está escrito em verde e letras capitais: RUSIA, [as botas da menina] UN IMPÉRIO. Na saia branca, La pluma (bem em cima da pena), e, abaixo, podemos ler em caligrafia cursiva: Rosa venía de una familia acomodada, que hacía fotos en El Estúdio *de Kajovka, Ucrania*. Acomodada, neste contexto, significa ser de uma família rica na Ucrânia, ou seja, fazer parte dos abastados do Império Russo.



Figura 3: *La babita en Rusia* e *La Rueca en Baja*

Em outra fotografia em preto e branco, *La babita en Rusia*, datada de 1908, vemos, diante de um fundo preto muito opaco, um grupo de seis moças elegantes, mais ou menos da mesma idade, todas de roupas pretas. As únicas áreas claras da foto são os rostos, as pontas estreitas de pequenos colarinhos brancos e as mãos. As meninas olham fixo para nós: estão sérias, mas amistosas. A composição agrupa todas em um formato triangular. Parece uma foto clássica de colegas de classe do início do século XX. Aqui, o artista pinta quase todas as mãos com um tom rosado meio alaranjado. Uma mão sobra, desimportante, na área da direita da foto, parecendo que não foi pintada por descuido ou esquecimento. A imagem tem frases escritas em cursivo sobre o fundo escuro: em vermelho, à esquerda das moças, *La madre Rusia nos educa*; nas meninas da fileira mais baixa ele escreve, da esquerda para a direita, *Todo parece tranquilo* (em amarelo), *Haré mi vida en las Pampas, al otro lado del mar* (em verde) e, em letras maiúsculas e cor branca *EL FUTURO ES INCIERTO* - uma frase premonitória para esta família, mas que pode se expandir para todo o resto deste trabalho. Brodsky também escreve em azul no canto inferior esquerdo *KAJOVKA, RUSIA, 1908*; e, com uma ponta bem fina de caneta preta, legenda no rodapé da fotografia: *En el centro quien hizo su vida en las Pampas es mi abuela Rosa Masevich de Brodsky, que llegó a la Argentina en 1914, a la ciudad de Bahía Blanca.*

Também de 1911, há outra imagem de um grupo de moças de preto com golas brancas com o nome *La Rueca en Baja*. Esta foto também é em preto e branco, porém é mais bem iluminada, e onze senhoritas posam uniformizadas. Organizam-se em duas filas: na de trás, seis delas estão em pé; outras cinco estão na frente, sentadas. Mais uma vez, no centro e em pé, eis a avó Rosa de



Marcelo Brodsky. À sua frente, uma espécie de mesa com uma fenda no tampo e engrenagens na parte de baixo: é uma roca de fiar. Puxando o nosso olhar, um círculo vermelho rodeia a figura de *abuela Rosa*, e escrito na mesma cor, em cima de seu vestido, “*La abuela Rosa con sus compañeras de formación decente en lenga Rusa*”. Isso é reforçado pela legenda no rodapé: “*Mi abuela Rosa, la Babita, era maestra de Ruso. Cuando llegó a la Argentina le dió clases de lengua rusa a Roberto Arlt, escritor*”. Em amarelo, em uma das colegas da esquerda, escreve “*Amamos nuestra lengua Rusa*”, e, na moça mais à direita, “*El siglo comienza*”. Sobre outras mulheres da foto, em branco, nomes de pensadores e escritores russos famosos como Dostoiévsky, Chejov (Tchekhov), Tolstói e Puchkin. Aos poucos, o domínio russo também é representado por essas intervenções. Dessa vez, em azul, a legenda que marca o tempo e o espaço do retrato coloca *Kajovka, Imperio Ruso, 1911*. O fundo tem a intervenção abstrata de Brodsky em tons laranja e vermelho.



Figura 4: Caderneta em russo/ucraniano

Em meio a tantas fotos de grupos de pessoas, uma caderneta de capa vermelha com folhas amareladas aparece aberta em duas páginas que mostram escritas cursivas difíceis de decifrar. Em uma, o texto está em diagonal e ocupa dois terços da folha na horizontal, ao lado de uma mancha escura. Na outra, está de lado na vertical, quase um poema construtivista em linhas que formam um triângulo. O texto de ambos parece estar em russo ou ucraniano, e pelas tentativas de tradução desta pesquisadora, são prováveis mensagens de despedidas de amigos de Rosa quando ela estava saindo da Rússia.



Figura 5: *Baba Rosa con hermano* e *Los abuelos con Papá*

Do mesmo ano da última foto, 1911, há a fotografia intitulada *Baba Rosa con Hermano*, em que Rosa está meio inclinada por sentar-se em um pedaço de escada de concreto que vai a lugar algum, repousando o cotovelo direito em um degrau e a mão apoiando o queixo e bochechas. O “*hermano*”, por volta de uns dez anos de idade, senta-se no último degrau desta escada sem propósito, com os braços cruzados e uma expressão muito séria entre as grandes orelhas, usando um quepe e uma roupa preta, a camisa de um tecido parecido com cetim. O cenário é montado em um estúdio fotográfico, com um arranjo de plantas à direita e um tecido emulando uma paisagem floral falsa pintada ao fundo. Ela sorri discretamente, e traz sobre os ombros um lenço branco com um nó no centro do peito, colorido por Brodsky com giz laranja. Ele escreve, em amarelo, por quase toda a parte inferior central da foto: *Baba Rosa de pioneira con o irmão, en Kajovka*. *Pioneira*, neste contexto, é uma espécie de grau dentro do escotismo.

Em um pulo cronológico, vamos a 1924 com *Los abuelos con papá*. As legendas em amarelo são feitas em grandes porções da imagem e em contraste com o preto e branco da fotografia. Sobre Rosa, que está de cabelos presos e bem arrumados com um vestido de rendas discreto e o mesmo



sorriso que já vimos em outras fotos, escreve “*Baba ROSA*”, deixando o nome dela todo em letras maiúsculas. Já sobre o homem de cabelo ondulado, penteado para trás com gel com um pequeno fio fora do lugar, vestido com um terno com a gravata meio amarrotada, escreve “*Avo Isaac*”; e, sobre o bebê muito gordinho e bem arrumado, portando um leve sorrisinho, emoldurado por um babador de rendas e uma roupinha branca pesada, a qual podemos até associar àquela mesma roupa branca da foto *La Pluma*, indica, com a ajuda de uma seta, “*Meu pai Mauricio (Pocho)*”. O bebê atrai o olhar feliz e abobado dos pais. Abaixo, a legenda diz *La familia, Bahia Blanca, 1924*. “Bahia Blanca” é uma famosa cidade portuária na Argentina, próxima à Buenos Aires; o que nos leva a considerar, por conseguinte, a foto “*El abuelo en el puerto*”.



Figura 6: *El abuelo en el puerto*

Nesta fotografia, ao fundo, vê-se um grande navio aportado; sobre ele, em um dos andares superiores, foi escrito em vermelho “*Un barco nos trajo hasta aqui*”. Um tom amarelado parece ter sido aplicado por Brodsky nestes andares, criando um discreto destaque contra o resto do preto e branco da foto. O porto em que este navio está atracado aparenta estar calmo, muito limpo e sem



ninguém – exceto as quatro figuras em primeiro plano, que posam diante de um carro grande com linhas aerodinâmicas requintadas, tão bem cuidado que até as calotas das rodas parecem polidas, estacionado ao lado do meio-fio da calçada. À esquerda, *abuelo* Isaac está grisalho, com um terno todo branco com calças largas e gravata preta, posando com as mãos para trás; sobre ele, Brodsky escreve em preto e letra cursiva “*El abuelo Isaac se puso un remate de hacienda en Saldungaray y acopiaba cereales en el campo. Luego vendió todo y compró sua fábrica de clavos*”. Ao seu lado, *abuela* Rosa está mais velha que nas outras fotos que vimos até então, com os cabelos escuros presos e um topete alto, usando um vestido todo preto e repetindo a pose com as mãos para trás. Sobre o vestido, no torso, “*La babita*” está escrito em branco e com mais intensidade que qualquer outra escrita na imagem, em uma espécie de “negrito”. Abaixo, segue o texto cursivo: “*Mi abuela Rosa fue maestra em Rusia y tenía un hermano revolucionario. En Argentina vivía en Almagro, Buenos Aires en una casa con patio, plantas y caramelos. Le dió clases de Ruso a Roberto Arlt. Llegó en 1914 desde Kajovka, Ucrania.*”. Ao lado de Rosa posa uma mulher mais alta, com a postura ereta e ombros afastados; de luvas escuras, segura com as duas mãos na frente do corpo uma bolsa preta, e sorri com confiança para nós. Brodsky escreve em um tom verde claro sobre o vestido escuro listrado: “*La tia Eugenia era alta y elegante. Con su hermana sólo hablaban en ruso*”. Ao lado dela, um senhor de óculos, chapéu e terno e gravata escuros está levemente inclinado para a esquerda. É o único com um pé em cima da calçada, o que nos revela o sapato bem engraxado. Sua pose termina em sua mão esquerda elevada, que segura um cigarro aceso entre os dedos. Sobre ele, Brodsky não escreveu nenhuma legenda.

Esses são os únicos retratos em “terra firme”, e as únicas fotos deste capítulo em que Brodsky interferiu ativamente com legendas e cores. Porém, a vida de Rosa ainda aparece em destaque. Temos três imagens que parecem ser de dois passaportes, um russo e outro argentino. Uma delas são as duas primeiras páginas abertas de um passaporte russo, com o papel manchado e amarelado pelo tempo e, à lápis, quase invisíveis, alguns nomes com números ao lado: “Ariasi Brodská, 46”; “Abraham, 17”; “Isak, 13”; “Salomon, 9”; “Ariane, 23” e “Rosa, 19”. Abaixo, em azul, “[ininteligível] Suarez”, com o que parece ser uma assinatura; e “Aragon”, na página da direita. Um carimbo enorme e azul cobre esta página com a palavra *INTERNADO*, e a data de 16 de abril de 1906.



Figura 7: Passaportes

Outra imagem é um passaporte em espanhol, que está aberto nas páginas de identificação de Rosa. À esquerda é possível notar as perfurações em pontinhos que estão espelhadas à direita, que formam o número 14493; na parte de baixo formam uma palavra incompreensível. Na página da direita a identidade de Rosa é reforçada três vezes: sua assinatura está à esquerda, na vertical; há o retrato desta mulher mais velha, de óculos com uma armação grossa, cabelos curtos e presos e uma correntinha em seu pescoço, posando em um fundo branco com o ombro direito mais à frente e uma expressão atenta, indagadora; e abaixo disto, o carimbo da digital de seu “*pulgar derecho*”. Uma nova identificação também emoldura essa página: acima, o número 14493 é repetido, desta vez à lápis, sendo a nova credencial de Rosa para entrar em qualquer país.

262

Por fim, a última imagem é a capa deste passaporte argentino, todo desgastado pelo tempo, e as letras em amarelo estão manchadas em alguns trechos por algo de tom esverdeado. Na parte de baixo, em grande destaque, lê-se: “*NO ARGENTINO*”, o que indica que aquele passaporte não pertence a uma cidadã argentina.

Um dos nomes que lemos no passaporte em russo chama atenção: Salomon. Há uma foto neste capítulo intitulada “*El Tío Salomon*”, irmão do avô de Brodsky. Nesta imagem, as águas amarronzadas forçadas pelo tom sépia dividem o enquadramento na diagonal da imagem com o interior de um navio. Um homem, Salomon, está em pé, bem arrumado em um terno de risca de giz preto, segurando uma boina clara com a mão esquerda e apoiado nas grades brancas do navio com a mão e perna direitas. Ele mantém uma expressão de preocupação, olhando para o horizonte como se fitasse o futuro.



Figura 9: *El Tío Salomon e Prohibido Permanecer*



Figura 8: *El Río de la Plata*

Muito semelhante é a foto intitulada “*Prohibido Permanecer*”. Em um barco navegando o que viria a ser o mesmo Rio da Prata da foto anterior, dois meninos de aproximadamente dez anos posam felizes ao lado de uma placa com os dizeres “*Prohibido permanecer en este lugar*”. Um destes



meninos é o próprio Brodsky, o outro seu irmão, e o ângulo superior de quem tira a foto se assemelha muito ao ângulo da foto de Salomon. Vemos as águas do rio, aqui não tão amarronzadas assim, mas com ondas abaladas pelos motores do barco que segue para a frente; e, ao fundo, uma ilha, uma pequena porção de terra sendo deixada para trás.

O capítulo termina com a foto do Rio da Prata e suas águas escuras como barro, densas, que tomam a totalidade do enquadramento. O tom remete à terra, e o movimento congelado do vento forma as pequenas ondas que evocam pequenas montanhas, como se em uma vista aérea de uma planície. Não é exatamente o que imaginamos quando pensamos nas águas de um rio, mas sim quando consideramos uma terra seca e revirada, sem vida.

Capítulo Dois: Exílios

No segundo capítulo, “Exílios”, observamos que, diferente de “Família Russa”, a quantidade de fotografias é bem reduzida, sendo somente seis imagens sem qualquer interferência do artista como havemos visto até então. Não há legendas, riscos coloridos, nem cores preenchendo objetos ou cenários. Brodsky parece ficar em silêncio, deixando as imagens falarem por si, sem necessidade de reforços ou destaques³.

Nestas fotos também não há quase nenhum rosto em foco – a única fotografia em que um pode ser visto é a “*Vendiendo globos*”. Na imagem, as mãos de alguém parecem segurar um retrato remendado por uma fita adesiva transparente, de moldura metálica oval e ornamentada, que contém uma foto de um homem de calça cinza e blusa social branca, segurando balões. O dia está ensolarado em um parque, e há outras pessoas distraídas com algo atrás da figura em destaque. A imagem parece saída dos anos 1970 ou 1980, principalmente pelo tom das cores da reprodução. O homem do retrato aparece sorridente, com os olhos cerrados pela intensidade do sol.

³ Todas as imagens deste capítulo, exceto *Vendiendo globos*, também estão no capítulo “Exílios” do trabalho “Nexo”, outra pesquisa de Brodsky em que ele também investiga os efeitos da ditadura argentina a partir das próprias experiências e imagens.



Figura 10: *Vendiendo globos*; *Autorretrato Fuzilado* e *Retrato de un amigo en el exilio*

Nas outras fotos do capítulo, nenhum rosto está visível. Um exemplo é o “*Autorretrato Fuzilado*” de 1978 de Marcelo Brodsky, em que ele aparece no centro da fotografia, em preto e branco, com os braços e pernas abertos como um homem vitruviano, encostado em um muro. Na sua frente, uma árvore de caule bem fino foi enquadrada exatamente no centro do seu corpo, tampando seu rosto e o dividindo em dois. Algumas poucas folhas dos galhos desta árvore preenchem o lado esquerdo superior da foto e se misturam com a sujeira do muro. Toda a imagem parece desestabilizada no quadro, descendo para a esquerda, se acompanhando a linha inferior da parede. O título parece dar conta do significado.

Outro é “*Retrato de un amigo en el exilio*”, de 1992, em que vemos a silhueta de um homem em primeiro plano, uma imagem em tons quentes e esverdeados tomada pelo escuro da contraluz. Seu rosto está completamente velado, sugerindo apenas parte do nariz e a textura de um casaco de lã, além de cabelos curtos, lisos e loiros. Ao fundo, grama e árvores sugerem um parque ou uma praça, mas não há como ter certeza. Toda a atmosfera da imagem evoca mistério.



Figura 11: *En la escollera* e *Las Llaves*

No mesmo estilo, na fotografia “*En la escollera*” de 1979 vemos a silhueta de um adulto que acena para nós, e tenta segurar a mão de uma criança. A imagem está desfocada e tremida, sem qualquer definição certa de como é realmente esse local; tudo o que entendemos é que o enquadramento está torto, e a linha entre o chão e o céu corta a imagem pela diagonal, da esquerda inferior à direita superior. Os tons da foto também são frios, levemente amarronzados, acompanhando a subexposição da imagem.

266

Em “*Las Llaves*”, de 1979, vemos em preto e branco duas mãos de uma pessoa apoiando em seus dedos um molho de grandes chaves, presas por um fio preto que escorre por entre as mãos e some do enquadramento. Diante de uma porta de aço retrátil, a expressão das mãos com os polegares afastados passa a ideia de que nenhuma destas chaves pertence a este lugar; a porta continuará abaixada e fechada.

Por fim, “*Sócios*”, fotografia em preto e branco de 1982, em que vemos duas cadeiras com a base de cimento posicionadas em cima de uma plataforma feita com duas placas de madeiras equilibradas sobre uma pedra em alto mar. Escrito em ambas, a palavra “*SÓCIO*” e o número “21685”. As águas parecem calmas, mas vemos o resquício da batida de uma onda na parte inferior do enquadramento, em que restaram somente os espirros de espuma do mar. À esquerda, um cotovelo literalmente à margem da imagem, uma pessoa à beira, nem dentro e nem fora da foto. Na linha do horizonte, dois barcos quase apagados pela névoa, distantes, quase somem da nossa percepção.



Figura 12: *Sócios*

Capítulo Três: No Mediterrâneo

O último grupo de imagens está colocado no capítulo três, intitulado “No Mediterrâneo”. Brodsky volta a fazer extensivas interferências em cinco fotos, desta vez imagens de fotógrafos da agência de notícias EFE realizadas durante a crise migratória europeia causada pelos conflitos na Síria. Todas as fotos parecem ter um tom de preto-e-branco amarelado, assim como as fotos antigas de sua família, além das cores que Brodsky acrescenta em cada uma delas.



Figura 13: *Dzodiac Negra* e *Lrescatados Lampedusa*

Em três imagens, Brodsky apenas pinta o oceano de tons azulados e cria legendas na parte inferior. Em uma foto do fotógrafo Orestis Panagiotou, a interferência é quase imperceptível, sugerindo uma sutil coloração azulada do mar. Ao centro, em preto e branco, um grupo de mais de vinte imigrantes está em um bote salva-vidas acima de sua capacidade, rodeados pela espuma do mar causada pelo movimento. A expressão de incerteza preenche todos os rostos, e uma mão se levanta aos céus no centro, acenando. Abaixo da imagem, à margem, Brodsky escreve, primeiro em inglês: “September 9th, 2015”. Depois, em espanhol: “Un grupo de migrantes afganos llega a las costas de Mytilini en la Isla de Lesbos (Grecia) tras cruzar el Mediterráneo”. Volta ao inglês ao colocar o crédito da foto: “Photo Orestes Panagiotou, EFE”. Em seguida, assina o trabalho. O título da imagem é “*Dzodiac Negra*”, uma referência ao nome deste tipo de bote salva-vidas, “zodiaco”.

268

Na foto de Giuseppe Limi, intitulada aqui de “*Lrescatados Lampedusa*”, vê-se um amontoado de corpos separados do mar por uma grade, todos de pele muito escura, que toma praticamente todo o enquadramento exceto o canto superior esquerdo, no qual o mar aparece junto de algumas pedras colorido de azul claro por Brodsky. Um homem olha para nós na parte inferior da imagem, enquanto outro, ao seu lado, parece desfalecido. Na legenda, em inglês, escreve: “April 29, 2014. hundreds of migrants rescued in the Mediterranean in the italian island of Campedusa. Photo by Giuseppe Limi/EFE”. E, então, assina.

“*La Piedra Europa*” não tem nenhuma legenda, nem identificação da autoria do fotojornalista responsável pela imagem. A fotografia registra imigrantes com feições características de cidadãos do oriente médio comemorando, com os braços ao céu, o que parece a chegada à terra



firme. Nesta imagem, Brodsky pinta em vários tons de azul o oceano ao redor das pedras em que as pessoas se firmam.



Figura 14: *La Piedra Europa* e *¿Donde Vamos?*

Já na fotografia “*¿Donde vamos?*”, de abril de 2016 e originalmente de Alessandro di Meo, vemos um bote que foi pintado de um tom avermelhado sem muita intensidade, lotado de imigrantes de pele escura, e que preenche quase todo o enquadramento. Na parte da frente do bote, também em vermelho, foi escrito o título “*¿Donde vamos?*”. Abaixo deste texto, o reflexo do mar – que aqui também foi sutilmente colorido de azul. Uma corda vem do lado esquerdo inferior da foto e está sendo puxada por alguns homens dentro do bote, provavelmente levando o zodiaco para mais perto daqueles que os resgataram. Na legenda, Brodsky escreve, em inglês: “*April 2016 200 African migrants in a zodiac being rescued by an Italian war ship, “Denario”, in the Mediterranean Sea. Photo by Alessandro di Meo, EFE*”. E, assim como nas outras imagens, assina.

A fotografia mais famosa de “Migrações”, contudo, é originalmente do fotógrafo grego Yannis Kolesidis, de 2016. A foto “*Madonna del Pireo*” retrata um grupo de imigrantes com roupas pesadas de frio em pé, aparentemente à espera de algo em um porto. No centro, em destaque, três crianças: uma menina, mais alta, segura um cobertor, colorido por Brodsky em um tom rosa apagado; seu casaco com touca foi colorido em um rosa mais forte e intenso. À esquerda, há uma criança com as mãos nos bolsos da jaqueta, e sobre ela a palavra *QUEREMOS* em vermelho; à direita, uma criança menor está muito bem agasalhada, e sobre ela, no mesmo tom, *REFUGIO*. Essa criança carrega uma etiqueta de identificação modificada por Brodsky com a palavra *SOY*.



Figura 15: *Madonna del Pireo*

Há muitas outras legendas permeando toda a foto, como, em branco, à direita do menino no centro e sobre o casaco de uma mulher, as palavras *QUEREMOS QUE NOS RECIBAN!!*; também, ao lado e em amarelo, sobre o casaco de um homem, *TODOS SOMOS INMIGRANTES*. Alguns objetos são apontados, como *LA SACOLA*, em laranja, sobre uma sacola; *LAS MANTAS*, em vermelho escuro, sobre cobertores que um refugiado carrega; *EL ZAPATO*, em amarelo, sobre um tênis infantil que uma mulher segura com uma mão; e a palavra *BRANDING*, em amarelo, ao lado de uma mochila que tem em sua frente a logo da marca Puma. À esquerda, o homem que segura as mantas e a mochila da Puma olha para fora do quadro como se fitasse o futuro, e sobre a parte inferior de seu corpo, Brodsky escreve em branco, com uma letra cursiva e menor: “*El conflicto en Siria ha producido 470.000 víctimas mortales , 1.7 millones de heridos 4 millones de refugiados fuera de Siria 6 millones de desplazados en Siria*”.

Cachecóis e toucas são coloridos em diferentes tons de amarelo que chegam a um laranja; uma touca de uma menininha no colo de uma mulher que está na parte superior central esquerda da foto é colorida de rosa claro. Ela olha diretamente para nós, tem seus olhos circudados por um tom escuro e roxo, e em cima de seu casaco é escrito *TE MIRA EUROPA*. Na base de madeira em que esses imigrantes aguardam, a legenda em azul dá a localização: “*PUERTO DE EL PIREO*,”



MEDITERRANEO, GRECIA, 2016”. Ao lado, em marrom, talvez a mensagem que mais resume essa série: “*EL ASILO ES UM DERECHO*”.

Uma ficção do ponto de vista latino-americano

Marcelo Brodsky nasceu na Argentina, mas passou boa parte de seus anos de formação na Espanha quando saiu do país ainda criança por conta da ditadura militar, iniciada após o golpe de estado que derrubou Isabelita Perón em 1976. Parte de sua vida é representada no capítulo dois “Exílios”: as fotografias, de sua autoria, foram realizadas entre 1979 e 1992, alguns dos anos em que se tornou um exilado político. O artista, assim como seus familiares russos no início do século, e como todos os representados no capítulo “No Mediterrâneo”, também foi um refugiado que buscou abrigo em outra nação.

Seu envolvimento é direto e pessoal, e, transpondo o conceito da antropologia especulativa na literatura para a fotografia, Brodsky se torna o próprio objeto de sua investigação: “[...] para dar conta de um objeto que é um sujeito, seria preciso que o sujeito da investigação se transformasse ele próprio nesse objeto, que ele se *objetivasse como um outro sujeito* [...]” (NODARI, 2015, p. 78). Em “Migrações”, Brodsky escapa da mera projeção vazia de si; nesse caso, ele reforça essa projeção para robustecer sua visão e fortalecer uma nova ficção: “escrever e ler ficções é alterar-se, mudar a própria posição existencial, ressituar a própria existência diante de uma nova inexistência descoberta. [...]” (NODARI, 2015, p. 82). Considerando a história de Brodsky, podemos entender a identidade do artista em relação às imagens do capítulo “Exílios” como a de um *refugiado exilado*. Para Giorgio Agamben, esta identidade acarreta uma mudança na própria “ficção originária da soberania moderna”, na ideia de que o estado-nação cria homens-cidadãos portadores de direitos humanos. Ao ser deslocado deste pertencimento a um estado, o refugiado em exílio expõe a identidade “nua” do cidadão, sem a “máscara” que sempre o encobre, o que o coloca em uma situação muito específica: “[...] o sentimento de estranhamento de quem está no *bando*⁴ soberano

⁴ O *bando* aqui é a designação de Agamben para esta relação entre norma e exceção: não é possível entender se o indivíduo é excluído da lei ou abandonado por ela; se há inclusão ou exclusão.



é mais estranho que toda inimizade e todo sentimento de estranhamento e, ao mesmo tempo, mais íntimo que toda interioridade e toda cidadania” (AGAMBEN, 2013, p. 44).

Uma das características do trabalho de Marcelo Brodsky são as fotos de arquivo em suas composições, construindo uma poética da memória e uma ligação com seu interesse como ativista político na América Latina. Afinal, muitas dessas imagens “são imagens-testemunho que encarnam passagens traumáticas da história causadas, muitas vezes, pela violência e terrorismo do Estado” (ARANTES, 2016, p. 1). Quando consideramos este contexto específico, podemos entender que essas fotos do capítulo “Exílios”, em “Migrações”, tentam passar o sentimento do não-pertencimento daquele que não está mais em seu Estado-nação de origem, sem ainda pertencer ao novo Estado-nação. Ao colocar essas imagens sem realizar nenhuma intervenção entre dois capítulos em que faz muitas, reforça o contraste com sua poética. É uma maneira de Brodsky tentar nos colocar no ponto de vista deste ser político complexo.

A transformação das imagens

272

Partindo do conceito de Barthes em que “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 2018, p. 15), as fotos da família de Brodsky no capítulo um, “Família Russa”, não fariam sobre imigrações sem a interferência do artista. Da maneira que são, essas fotografias recaem sobre o conceito de *studium*, ou seja, nos interessam somente pelo que elas representam (BARTHES, 2018, p. 27-29). Ao receberem destaques em elementos na composição – como a pluma na mão da menina de branco, as mãos pintadas, o mar, ou então elementos circulos e legendas didáticas, Brodsky transforma imagens *studium* e nos força a outro tipo de leitura, criando *punctum*; ou seja, um ponto de interesse que nos inquieta (BARTHES, 2018, p. 42). O artista não nos deixa investigar a imagem à procura dos significados: ele nos aponta de maneira direta, nos dá os elementos para a construção de uma nova interpretação.

Contudo, nem todas as imagens de “Família Russa” precisam dos reforços do artista para criar *punctum*. Nas fotos de seus bisavôs, o *punctum* está e não está na imagem: se colocadas sem a proteção de seda, nos trazem o interesse vago; se com as “teias” do papel, cria-se o *punctum*. Já



naquelas sem nenhuma rasura, as obras de Brodsky carregam as duas “potências da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história” (RANCIÈRE, 2012b, p. 20). Isso ocorre com os passaportes da família, os cadernos com dedicatórias e em outro grupo de imagens, que são as fotos *El tío Salomón*, *Prohibido Permanecer* e *El Río de la Plata*⁵.

Esse mesmo conceito pode ser aplicado ao capítulo dois, “Exílios”, em que não há nenhuma intervenção do fotógrafo; já no capítulo três, “No Mediterrâneo”, Brodsky se utiliza dessa ferramenta para transformar o *punctum* das imagens, como veremos a seguir.

A criação de novas ficções

Seria possível considerar que, ao colorir e retirar de contexto as imagens dos refugiados das agências de notícias realizadas por fotojornalistas, Marcelo Brodsky estaria extrapolando certa ética documental e criando ficções. Primeiro que, considerando Didi-Huberman, não devemos relegar as imagens à *documento*, pois assim as separamos de sua própria substância e então não conseguem carregar “verdades” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 55-56). Porém, Brodsky não está destruindo nem modificando “verdades”, já que parte de uma “objetividade artística”, como diria Joseph Roth (*apud* HUBERMAN, 2017, p. 21). Além disso, “uma verdade não é necessariamente o contrário de ficção”; ela pode, inclusive, ajudar a pôr em voga realidades turbulentas (SAER, 2009, p. 2). E, para Jacques Rancière:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (RANCIÈRE, 2012a, p. 64)

Durante a crise migratória em 2016, fomos bombardeados com imagens em jornais que mostravam a diáspora: milhares de pessoas em trânsito, carregando seus poucos pertences em suas

⁵ Essas três fotos foram utilizadas também no capítulo cinco intitulado “*El Río de la Plata*” de “*Buena Memoria*”, de 1997, também de autoria de Marcelo Brodsky e a mais famosa de suas obras. Nela, o artista investiga os desaparecidos na ditadura militar argentina a partir de uma foto de sua turma de escola, utilizando um processo semelhante ao que vemos aqui, com interferências de texto e cor em cima das imagens – mesmo que, nestas acima citadas, também não use esse procedimento.



mãos, muitas somente com a roupa do corpo. Pela multiplicação das reportagens sobre o assunto, talvez não consigamos dar a atenção adequada: somos tomados por repetições constantes das mesmas imagens dramáticas, e submersos por elas, caímos em indiferença (GALARD, 2012, p. 14-19). Para Didi-Huberman (2017, p. 37), inclusive, as imagens de reportagens são clichês visuais difíceis de ler se nós não nos dermos o trabalho de *lê-las*. Ou seja, essa se torna uma tarefa muito difícil no contexto de uma crise sendo reportada o tempo todo em todos os maiores jornais e agências de notícias.

Quando age ativamente sobre as imagens da agência EFE, Brodsky transforma em *punctum* as imagens que, pelo conceito de Galard, haviam se tornado *studium* para nós: seja na coloração do mar, dos botes, ao escrever os dados trágicos dessas migrações; mas o faz principalmente em *Madonna del Pireo*, quando aponta pertences essenciais para a difícil jornada dos refugiados como sapatos, mantas, gorros. Além disso, ao colorir elementos da garota central na foto com tons de *rosa*, e deixar o tom da fotografia preto e branco semelhante àquele das fotos de sua família russa, constrói uma associação direta entre essas pessoas e as histórias. Como dito por Rancière (2012a, p. 55), a eficácia da arte está exatamente na disposição e recorte de espaços e tempos que definem em todas as condições as maneiras de ser; e aqui, Marcelo Brodsky rearranja inúmeras imagens de autorias e tempos diversos em um único ponto: todos refugiados merecem abrigo.

Considerações finais

A família de Brodsky não vivia em uma condição miserável: os retratos mais antigos vistos aqui foram feitos no estúdio da família na Rússia, uma atividade bem lucrativa antes de terem de fugir por conta da revolução bolchevique. Da mesma maneira, muitos dos imigrantes da Síria e da África que foram representados neste trabalho também saem de condições confortáveis. Talvez estejamos sobrecarregados das mesmas imagens e não enxerguemos mais o óbvio: as pessoas só precisam de abrigo para se reerguer e crescer. Este trabalho nunca teria acontecido se a Argentina não tivesse recebido os antepassados de Brodsky, afinal, seu pai não teria comprado uma fazenda e a revendido para comprar uma fábrica de pregos; nem sua avó teria dado aulas de russo a um dos mais famosos escritores argentinos.



Nossas portas na América Latina sempre estiveram abertas quando europeus precisaram sair de suas casas durante revoluções, guerras e até mesmo conquistas coloniais. A política de imigração não nos é estranha, como vimos por Brodsky, que só é argentino por conta da migração de sua família no início do século e só é um exilado espanhol por conta da ditadura militar e do abrigo concedido pela Espanha. Ao enxergar isso em si mesmo, o artista percebe que a experiência é universal em qualquer parte do mundo, em qualquer tempo da história. Em 2020, havia quase 281 milhões de pessoas vivendo em um país diferente de sua origem⁶. Depois de entender “Migrações”, devemos olhar para este trabalho e considerar que cada uma destas pessoas poderia, com seus álbuns de família e histórias, ter sido a protagonista de suas próprias Migrações.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Política do Exílio. *In*: DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (org.). **Temas de Filosofia Política Contemporânea**. Porto Alegre: Fi, p. 33-51, 2013.

ARANTES, Priscila. Migrações: as imagens-testemunho de Marcelo Brodsky. Texto curatorial. **Arte Informado**, 2016. Disponível em: https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/evento/11/129111/marcelo_brodsky_texto_curatorial_priscila_arantes_migrac__o__es.pdf. Acesso em: 03 mai. 2022.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BRODSKY, Marcelo. **Marcelo Brodsky**. Site do artista. Disponível em: <https://marcelobrodsky.com/>. Acesso em: 12 mai. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição. O olho da história, I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

MCAULIFFE, M.; Triandafyllidou, A. (org.). **World Migration Report 2022**. Geneva: International Organization for Migration (IOM), 2021.

MIGRAÇÕES, do fotógrafo argentino Marcelo Brodsky. **Paço das Artes**. Disponível em: <https://www.pacodasartes.org.br/exposicoes/passada/3d820bae-fd91-4ba5-8081-738490d69974/migracoes-do-fotografo-argentino-marcelo-brodsky>. Acesso em: 06 jun. 2022.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, nº 38, p. 75-85, 2015.

⁶ Dados retirados do *WORLD IMMIGRATION REPORT 2022* (MCAULIFFE 2021, p. 23).



RANCIÈRE, Jean-Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jean-Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Sopro**, Desterro, nº 15, p. 1-4, 2009.